3 0081 012 727 644

Central Library
The Jean and Alexander Heard Library
Nashville, Tennessee

THE JEAN AND ALEXANDER HEARD LIBRARY
VANDERBILT UNIVERSITY

PC
4095
.C3
1918
v.2

DATE DUE

DEMCO NO. 38-298

VANDERBILT UNIVERSITY LIBRARY
NASHVILLE, TENNESSEE

BIBLIOTECA CALLEJA

PRIMERA SERIE

JULIO CASARES

CRÍTICA EFÍMERA

II

OBRAS DEL MISMO AUTOR

EDITADAS POR ESTA CASA

Crítica efímera (volumen I): *Divertimientos filológicos*.

Diccionario francés-español y español-francés.

Diccionario inglés-español y español-inglés.

EN PRENSA

Crítica profana: «*Azorín*», *Valle-Inclán*, *Ricardo León* (2.ª edición).

Diccionario breve francés-español y español-francés.

Diccionario breve inglés-español y español-inglés.

JULIO CASARES

CRITÍCA EFÍMERA

VOLUMEN II

(ÍNDICE DE LECTURAS)

GALDÓS, PALACIO VALDÉS,
UNAMUNO, BLASCO IBÁÑEZ, ETC.

CON UNA CARTA

DE

A. PALACIO VALDÉS

MCMXIX
EDITORIAL "SATURNINO CALLEJA" S. A.
CASA FUNDADA EL AÑO 1876
MADRID

PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS
PARA TODOS LOS PAÍSES

—

COPYRIGHT 1919 BY
JULIO CASARES

Imp. de Fortanet, Libertad 29.—Tel. 391.—Madrid

ÍNDICE

Páginas.

Carta de D. A. Palacio Valdés 13

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Crítica vieja 19
Ratificación 25

DESDE LA NOVELA AL TEATRO

«Marianela», de Pérez Galdós.—La novela 33
La adaptación 43

POESIA

«Diario de un poeta recién casado», por J. R. Jiménez 53
«Las cien mejores poesías de la lengua francesa», traducidas por F. Maristany 61

Páginas.

NOVELAS

«Años de juventud del doctor Angélico», por Armando Palacio Valdés..... 69
«Abel Sánchez. Una historia de pasión», por Miguel de Unamuno..... 75
«Los cuatro jinetes del Apocalipsis», por Vicente Blasco Ibáñez..... 83
«Volvoreta», por Wenceslao Fernández-Flórez:
I..... 87
II..... 94
«El verdadero hogar», por M. López Roberts.. 103
«Un grito en la noche», por Pedro Mata..... 111
«El luchador», por J. López Pinillos..... 119
Literatura barata..... 129
«El árbol genealógico», por Antonio de Hoyos y Vinent..... 137
«La sulamita», por F. García Sanchiz..... 143
«La espuma de afrodita», por Felipe Sassone.. 147
«Como los pájaros de bronce», por José Francés..... 153
Aduaneros y matuteros del idioma..... 159
«La inquietud de amar», por E. Martínez Amador..... 167
«La loba», por A. Rey Soto..... 173

ÍNDICE

Páginas.

CUENTOS Y NOVELAS CORTAS

«Silencio», por Wenceslao Fernández-Flórez.. 181
Los tomos de cuentos:
I..... 189
II..... 196
III..... 201

PARÉNTESIS FILOSÓFICO

El «Tratado del alma», de Luis Vives..... 211
«El ansia de inmortalidad», por D. Mariano Benlliure y Tuero..... 217
Un rival latino de Nietzsche: el Sr. Vargas Vila..... 225

MISCELÁNEA

«Antología de prosistas castellanos», por R. Menéndez Pidal..... 223
«El retrato de Cervantes», por F. Rodríguez Marín..... 241
«Orígenes de la Ópera en España», por D. Emilio Cotarelo..... 249
«Juventud y egolatría», por Pío Baroja..... 255
«Los exploradores españoles del siglo XVI», por Ch. T. Lummis..... 263
«El contraquijote», por F. Boedo..... 269

Páginas.

«El tesoro de los lagos de Somiedo», por M. Roso de Luna..... 275
«Catálogo paremiológico», por Melchor García Moreno..... 281
«De Re bellica», por *Armando Guerra*..... 287
«El segundo libro del trópico», por Arturo Ambrogi..... 293
«Estética y erotismo de la pena de muerte», por Cansinos-Asseas..... 299

UNA CARTA

DE

Don ARMANDO PALACIO VALDÉS

Sr. D. Julio Casares:

QUERIDO *amigo y compañero: Me levanto hoy de la cama, donde he pasado algunos días con un resfriado, y me apresuro a contestar su carta, que acabo de leer.*

No puede usted dudar de que tendría tanto placer como honor en escribir un prólogo para su libro; pero es el caso que durante mi ya larga carrera literaria he recibido diferentes veces análogas invitaciones y siempre me he negado a satisfacerlas alegando que soy enemigo jurado de los prólogos escritos por mano ajena. Si ahora faltase a este principio de conducta seguramente quedarían ofendidos algunos amigos míos. Crea usted que, si no fuese por este temor, con gusto me retractaría en obsequio suyo de mi opinión.

Aplaudo la decisión tomada por usted de coleccionar en un volumen los artículos esparcidos en la prensa diaria. Crítica efímera *lo intitula usted. Todo es efímero en el mundo y el mundo mismo lo es; pero en esta nueva forma su crítica*

será más duradera, y merece serlo. Es ya mérito sobresaliente en nuestra nación el fijar la atención en los libros que aparecen, estudiarlos y señalar al público sus bellezas y defectos. Y cuando esta tarea la desempeña persona de tan reconocida competencia como usted, todos los amantes de las letras debemos alegrarnos.

Agradezco de todos modos su amable y honroso recuerdo, y me repito siempre de usted, amigo y compañero, que le estrecha la mano,

A. Palacio Valdés.

Madrid, 3 de mayo de 1919.

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

CRÍTICA VIEJA

SÍ, crítica meramente literaria, sin pretensiones trascendentales; crítica que no descubre al hombre tras el libro, que no explica el estilo por la influencia del suelo o de la alimentación, que no se arriesga a *re-crear* ni a *re-pensar* la obra de arte por miedo a adulterarla con lo que, bueno o malo, nunca estuvo en la mente del autor; crítica que desconfía de la impresión, de la paradoja y del darwinismo de los géneros; crítica llena de prejuicios, que distingue la prosa del verso y la novela del drama, que no desdeña la forma, que exige corrección al escritor y considera el plagio deshonroso; crítica sin compañerismo y sin secta; crítica, en fin, que no rehuye hipócritamente el juicio, y que, contando siempre con el inevitable coeficiente de error, califica y valora, cen-

sura y aplaude, fiada de su criterio y de su conciencia.

... Y el que quiera picar, que pique.

Ahora bien; ni yo pretendo que esta crítica sea más fecunda y elevada que otra alguna, ni creo que basten, para ejercerla dignamente, mi escasa preparación y mi sobrado buen deseo; tanto, que si sólo hubiese una tribuna para tan espinoso ministerio, no me harían subir a ella ni atado. Pero aun prescindiendo del campo ilimitado del libro y de la revista, todavía queda en Madrid una docena de grandes diarios para que en ellos pueda florecer la crítica *moderna* (estética, psicológica, comprensiva, interna, interpretativa, sentimental, etc., etc.), que de un día para otro nos vienen anunciando varios señores desde hace un cuarto de siglo.

Cada vez que se publica un estudio acerca de algún autor antiguo o contemporáneo, gritan a coro los pregoneros de la buena nueva: «—No es eso. Falta tal cosa, sobra tal cosa. Tiempo perdido. ¡Abajo la erudición! ¡Guerra a la Gramática! ¡Fuego a las papeletas! ¡Paso al comentario psicológico!» Y como por una curiosa coincidencia estos profetas, que así ahogan todo conato de valoración, son al propio tiempo literatos que han asaltado las primeras filas mientras la crítica vieja callaba y la mo-

derna no había empezado a hablar, hay quien sospecha que la prolongación del interregno pudiera ser una habilísima estratagema.

Supongamos que desde hace mucho tiempo no se haya publicado en España (comprendida la obra de Menéndez Pelayo y Valera, entre otros) ningún trabajo de crítica que abarque simultáneamente y con igual acierto la parte biográfica, histórica, gramatical, filosófica, estética, etc.; pero, ¿habrá quien niegue de buena fe que en alguno de estos aspectos se han hecho trabajos meritísimos? La crítica vieja habría exigido al erudito que sus noticias fuesen nuevas, pertinentes y exactas; habría examinado las fuentes alegadas por el historiador y la manera de beneficiarlas; habría discutido las teorías estéticas, las doctrinas gramaticales, los métodos de investigación filológica, y así, sucesivamente, habría preguntado a cada uno qué se propuso hacer y qué había hecho.

¿Cómo proceden, en cambio, los precursores de la nueva crítica? Se contentan con ignorar lo que contiene cada obra, para condenarla luego en nombre de lo que no tiene o de lo que pudo haber tenido.

Durante algunos años hemos creído que *Azorín* iba a darnos, al fin, la clave del tan preconizado comentario interno; pero, según

se probó ya en otro lugar, a propósito de su estudio de Larra (1), sólo nos ha enseñado cómo se falsea la personalidad de un autor por medio de citas truncadas. Su actuación respecto de los clásicos tampoco puede servir de modelo de análisis psicológico. Después de intepretar a Cervantes ha comentado, con iguales procedimientos, a La Cierva (2); ha glosado a *Xenius* y ha elogiado a algunos cofrades del 98...; pero el *sistema*, ese sistema que, a juicio de *Azorín*, le faltó a Menéndez Pelayo para merecer el nombre de crítico, ése no parece por ninguna parte.

Cuando ya íbamos renunciando a la esperanza de ver implantada por acá la crítica nueva, una oleada de expectación sacudió a nuestro pequeño mundo literario. Un joven catedrático, filósofo profundo y fundador de la España de mañana, preparaba un comentario interpretativo, sentimental, psicológico, etcétera, etc., nada menos que del *Quijote*. La ansiedad fué intensa y prolongada. Por fin salió a luz un elegante tomito con muchas páginas en

(1) Véase en mi *Crítica Profana* el capítulo VIII del estudio dedicado a *Azorín*.

(2) *Un discurso de La Cierva comentado por Azorín*. Madrid, Renacimiento, 1914.

blanco y amplios márgenes (1). El Escorial, la tragedia, la cultura mediterránea, Mimo, madame Bovary, la crítica como patriotismo, etcétera, con más varios «fiambres» de un discurso político pronunciado por el autor en la Comedia... En este librito aprendimos con asombro que el *Quijote* es «el libro-escorzo por excelencia», que «Dios es la última dimensión de la campiña», y que el autor, nuestro joven filósofo don José Ortega y Gasset, lleva en sus entrañas, junto al ibero, «con sus ásperas, hirsutas pasiones», un «blondo germano meditativo y sentimental...» La obra produjo un efecto estupefactivo. Muchos lectores no sabían si reir o llorar; otros, los más prudentes, suspendieron su juicio en espera de las nuevas *Meditaciones*, ya que la parte publicada sólo contenía la *Meditación preliminar* y la *Meditación primera*. Pero llevamos varios años aguardando, y ya empezamos a dudar de la continuación de aquellas interesantes y profundas divagaciones, que son, según el autor, «anchos círculos de atención que traza el pensamiento —sin prisas, sin inminencia—, fatalmente atraído por la obra inmortal». Tal vez se haya descentrado

(1) *Meditaciones del Quijote*, por José Ortega y Gasset. Residencia de Estudiantes. Madrid, 1914.

la órbita, y se haya convertido, de circular, en elíptica o parabólica...

Ello es que los grandes luminares de la crítica *moderna* (para no hablar de satélites o asteróides, como el señor Onís, don Federico) se han eclipsado antes de llegar al cenit; por lo cual, en espera de que vuelvan a lucir o de que se enciendan nuevos astros, tal vez no sea del todo inútil la tarea de ir allegando modestamente materiales para el estudio de la literatura contemporánea.

RATIFICACIÓN

SEÑOR don J. Aguilar Catena.

Mi querido amigo y compañero: Recibí su cariñosa carta de 11 del corriente, y le doy mil gracias por su aviso. Sin él, tal vez durase aún mi involuntaria descortesía, pues, publicado su llamamiento mientras yo pasaba en el campo los ocios de Semana Santa, no había llegado a mi noticia. He pedido en seguida por teléfono a nuestro amigo Sr. Bonnat el número correspondiente de *La Acción*, y en él he visto la respuesta del Sr. Cansinos-Assens y las amables frases con que usted solicita mi opinión. Por complacerle, y por ver de nuevo mi firma en las columnas del simpático diario con cuyo primer número nací a la vida periodística, me es doblemente grato trazar los presentes renglones.

Precisamente en ese primer número, y en un artículo titulado *Crítica vieja*, expuse algunos puntos de vista directamente relacionados con el tema propuesto; y como ni la fecha es demasiado remota, ni yo he cambiado de criterio, ni merecen mis palabras de entonces los honores de la repetición, ruego a usted que considere contestada la primera parte del tema («Cuál es mi concepto de la crítica») y me permita pasar al segundo punto.

«¿Qué condiciones desearía yo en la crítica cuando me toca el papel de enjuiciado?» Con bien poco me doy por contento. Supuesta la honradez literaria, sin la cual toda crítica es estéril, sólo dos cosas pediría a mis jueces: competencia y objetividad. Trataré de explicarme en pocas palabras.

En punto, por ejemplo, a estudios del lenguaje, que, siquiera como instrumento del arte literario, merece más atención de la que generalmente se le consagra, yo hubiera recibido gran merced de que, no ya el Sr. Menéndez Pidal, sino cualquier modesto especialista, me diese alguna lección pública, rectificando los deslices en que, seguramente, he de haber incurrido. No he alcanzado hasta ahora tal favor; pero, en cambio, he tenido que lamentar que el Sr. Cansinos-Assens, metido a cazar galicismos

en un libro mío (1) (donde habrá copia de ellos), se haya puesto en berlina censurándome el casticísimo empleo de *fortuna* en la aceptación de «suerte», cuando, si cabe galicismo en el uso de esta palabra, es justamente en el otro sentido de «bienes» o «caudal», desconocido de los clásicos. (2) Para evitar que, de este modo, el autor, el censor y los lectores salgan malparados, es para lo que pido «competencia».

Al reclamar «objetividad» en la crítica, quiero decir que no me satisfacen esos lirismos floreados, esas fosforescencias subjetivas, esas vacías sonoridades verbales, cercanas muchas veces (dicho sea con perdón) al *camelo* vulgar, que obran como vapor de cloroformo sobre la inteligencia de los lectores y que, a beneficio de su vaguedad cautelosa, son aplicables a todos los libros y no son aplicables a ninguno. Prefiero la impugnación franca y concreta, que revela estudio de la obra y aprecio de autor, al más selecto ramillete de generalidades laudatorias. «Tal doctrina no es admisible, tal apreciación es exacta, este pasaje está mal escrito, aquella observación es original...»

Así quisiera verme criticado, y así he ensa-

(1) *Crítica Profana.*

(2) Véase a este propósito *Crítica Efímera* (Divertimientos filológicos), pág. 303.

yado yo la crítica, aportando, además, en cuanto me ha sido posible, los elementos de prueba de mis juicios.

Y esto, precisamente por huir del proceder dogmático que me atribuye el Sr. Cansinos-Assens; pues, poniendo mis comentarios al pie de los pasajes que cito, quedan los lectores en libertad de opinar conmigo o contra mí, cosa que no les ocurre cuando tropiezan con una apreciación sentimental sin puntos objetivos de referencia. Algo de esto sostiene también el Sr. Cansinos-Assens cuando, repitiendo cierto símil que le es singularmente grato, dice que «tampoco puede adoptarse como *agua fuerte* para estas raras *gemas* del espíritu (las obras de arte) el sentimiento subjetivo». Yo estoy dispuesto a hacer mías estas palabras, salvando, naturalmente, lo absurdo de la metáfora, ya que nada tiene que ver el ácido nítrico con el ensayo de las piedras preciosas.

Claro es que no puedo responder de que mi criterio y mis propósitos se reflejen con toda exactitud en cuanto escribo. Todos tenemos, por ejemplo, algo de asimetría en las facciones, y ni cuando miramos a los demás, ni cuando nos contemplamos en el espejo, advertimos la desviación de las narices ni la oblicuidad de las bocas. Basta, en cambio, que otra persona ob-

serve en un espejo nuestra imagen para que al punto descubra dicha asimetría. De igual manera yo, que no me siento dogmatizador, ni hallo sombra de dogmatismo en mis críticas, puedo muy bien aparecer dogmático a quienes me miren reflejado en ellas. Y así también el Sr. Cansinos-Assens, que ha buscado «en una fecha y en una actitud» su criterio fundamental; que ha tomado como «piedra de toque el modernismo novecentista», y que reduce la «suprema palabra» de su crítica a decir «si tal escritor es o no novecentista», nos puede resultar, no obstante sus protestas, un dogmático rabioso, con la desventaja de haber substituído los dogmas literarios, que, al fin, son fórmulas que resumen toda una estética, por algo tan ajeno a la belleza como «una fecha» y «una actitud».

En cuanto a la tercera pregunta, ruego a usted, amigo Aguilar, que me exima de la respuesta. Me consta que, entre los escritores que actualmente ejercen la crítica en España, los hay de gran talento y extensa cultura. Yo los leí con gusto y aprovechamiento hasta que el destino implacable, en forma de amigo paternal, me metió en estas andanzas literarias en que ahora me veo. Desde entonces, para evitar que entre las obras que examino y mis juicios

se interponga el autorizado parecer ajeno, me he impuesto la dolorosa abstención de no leer a mis colega·. Por eso no podría decirle cuál es el primero de todos. Si, en cambio, quiere usted saber quién ocupa el último lugar, yo le aseguro que corresponde por derecho propio a este su afectísimo s. s., q. b. s. m., *Julio Casares*.

DESDE LA NOVELA AL TEATRO

«MARIANELA», DE PÉREZ GALDÓS

LA NOVELA

NO voy a hacer a los lectores el agravio de recordarles el «argumento» de la novela de Galdós: la suave y melancólica impresión que deja su lectura no se olvida jamás. Quiero tan sólo fijar en un esquema algunas líneas generales, para mejor inteligencia de lo que más adelante se dirá.

El joven Pablo, hermosa «estatua del más excelso barro humano», es un ser dotado de todas las perfecciones posibles, *pero* ciego; Marianela, su lazarillo, es un prodigio de bondad, de candor, de gracia infantil y de abnegación femenina, *pero* es fea. Estas dos criaturas, marcadas con lo que llama Galdós «imperfecciones trágicas», se perfeccionan mutuamente, concertando sus almas en una superior armonía, que se parece mucho a la felicidad terrena:

Pablo «ve» con los ojos de Marianela; Marianela «se siente hermosa» en el mundo interior de Pablo; y el amor, supremo bien de los mortales, baja a sus corazones. La Ciencia y la Voluntad, representadas por Teodoro Golfín, y la Belleza y la piedad cristiana, encarnadas en Florentina, se conjuran para mejorar la suerte de aquellos seres; mas al romper el maravilloso equilibrio que la Naturaleza había logrado, atraen sobre la infortunada Nela el dolor, la humillación y la muerte.

A más del simbolismo que a las claras se descubre en estos personajes, Galdós expone de modo expreso, unas veces por sí, otras por mediación de Pablo o de Golfín, y hasta por boca de la inculta Nela (lo cual parece menos lícito), una interpretación filosófica de su novela, fundada en la relación de la esencia con la forma, de la belleza moral con la belleza física, y en la antinomia irreducible entre el espíritu y la materia, entre la ilusión y la realidad.

Por si esto fuera poco, el novelista imprime a su obra una marcada significación social: es una ardorosa protesta contra el egoísmo colectivo, contra la falsa caridad que se divierte, contra la carencia de cristianismo en las sociedades cristianas...

Combinando tan abstractos ingredientes,

poco propicios como tales a la creación artística, el genio poderoso de Galdós acertó a imaginar una figura de mujer que, como la Nelly, de Dickens, y la Mignon, de Goethe, sus hermanas, despertará eternamente un sentimiento de ternura en el corazón de los hombres. Y es tal la luz que irradia la dulce y poética Marianela, que el lector, deslumbrado, apenas repara en las palmarias falsedades que sirven de fundamento a la concepción novelesca. De algunas de ellas tenemos que tratar ahora.

Comenzando por inquirir las causas justificativas de la catástrofe dramática, se nos ocurre preguntar: ¿De qué proviene la mortal congoja que aniquila a la pobre Nela? La contestación está clara y terminante en la obra: Nela se muere, porque no puede vivir sin el amor de Pablo. El señorito ciego, como otros muchos señoritos de sobrada vista, se olvida de la novia, pobre y fea, para casarse con una señorita rica y hermosa. Esto es lo cierto. Pero Galdós no había tomado la pluma para relatarnos una vez más este caso tan trivial, tan humano y tan verdadero. Quería mucho a su Nela para sacrificarla vulgarmente en aras del egoísmo o del capricho de un hombre, y por eso buscó una justificación trascendental para la conducta de éste. Pablo obedece a la fatalidad; la luz,

esa supuesta vibración de un fluido imponderable que produce una excitación específica de la retina, impide que Pablo pueda amar a Mariancla, y le hace enamorarse de Florentina.

«—¡Todo por unos ojos que se abren a la luz..., a la realidad!...» —exclama Teodoro Golfín.

Para llegar a este resultado, el sutil analista de «Angel Guerra» tiene que cometer imperdonables herejías psicológicas, y hace decir a Pablo que, hasta adquirir el don de la vista, no tenía noción del tamaño, ni de la forma, ni de la realidad, etc., etc. La psicología experimental, a la cual han aportado los propios ciegos el precioso caudal de sus observaciones, echa por tierra el absurdo artificio imaginado por Galdós como eje de su novela.

En primer lugar, es cosa averiguada que las nociones espaciales se deben principalmente al sentido del tacto y al de los movimientos musculares. Los ciegos, privados de la sensación del color, no carecen por eso del conocimiento de la forma. Es cierto que para ellos la imagen visual está substituída por la imagen táctil, algo más lenta; pero la representación interior que obtienen de un objeto que tocan con las manos es, en cuanto a la forma, igualmente precisa, y a veces más exacta que la fa-

cilitada por la visión. Pablo percibía, pues, una «realidad física» llamada Marianela. Al estrecharla amorosamente contra su pecho había aprendido cómo eran las líneas de su cuerpo; sabía, por ejemplo, que era pequeña, débil, ligera, delicada, graciosa, etc., y sumando los datos táctiles con los que suministra el oído, había formado una imagen de la mujer amada, que sólo a ella podía corresponder.

Por lo que hace a la vida afectiva de los ciegos, cabe afirmar que es tan intensa y variada como la del más apasionado vidente. Aquí es el oído el principal órgano de comunicación. Si nosotros, que relegamos a segundo término las sensaciones auditivas, podemos sentir un fuerte movimiento de simpatía o de antipatía al oir por primera vez la voz de una persona que conocemos ya de vista, ¿cuántos matices afectivos y emocionales descubrirá en la palabra el oído ejercitado de los ciegos? Por algo ha dicho uno de ellos que «la voz es el espejo del alma»; y se podría añadir, sin paradoja, que ve más claro en el alma de su amada el novio ciego que la oye hablar y le coge las manos, que el vidente amoroso, acostumbrado a guiarse tan sólo por el sentido de la vista.

Todo esto se encamina a demostrar que Pablo no amaba a Marianela a través de un curso

de Metafísica; que veía en ella, no una abstracta belleza moral sin forma y sin realidad, sino una mujer de carne y hueso, cuya imagen corporal y afectiva podía evocar en su interior con precisión y certidumbre.

La trágica inquietud, el angustioso anhelo de que Galdós supone poseído el ánimo del joven por conocer la fisonomía de su amada carece igualmente de base psicológica. Los ciegos pueden enamorarse de una mano porque en este órgano reside un poderoso medio de expresión de la personalidad; pero las facciones del rostro, que para ellos son absolutamente inexpresivas, no les interesan nada. Que una nariz sea remangada o aguileña, que unos ojos sean azules o negros, ¿qué más les da?

No hay que olvidar, con todo, que si bien el aspecto de una cosa que no vemos no nos afecta directamente, en cambio estamos sometidos al influjo del parecer ajeno, que en ocasiones determina nuestros actos, aun en contra de la propia opinión. Pablo se hubiera visto en un conflicto doloroso si las personas de su alrededor le hubiesen dicho que su novia era fea; pero ya en este plano, admitida la presión del ambiente y la actuación de los prejuicios sociales, ¿cómo no procuró saber el ciego la condición social de su divino lazarillo? ¿Cómo no

descubrió en año y medio de intimidad lo que Golfín averiguó en unas horas? Y si advirtió, pues era inevitable, el menosprecio que la sociedad siente por la hija natural de una borracha, ¿cómo al hacer sus juramentos de amor no pensó nunca que la hija de la *Canela* no podía ser la esposa de un Penáguilas?

Pasando ahora a examinar el efecto anonadador que produce en el ciego, recién operado, la contemplación visual de su prima Florentina, tropezamos, ya en el imperio de la luz, con falsedades tan flagrantes como las señaladas en el mundo de las tinieblas.

Cuando un europeo llega a un país de raza distinta (a mí me ha sucedido varias veces), todas las mujeres le parecen, aproximadamente, iguales. Poco a poco va estableciendo ciertas diferencias, y al cabo de algún tiempo comienza a distinguir las feas de las bonitas, casi con tanta seguridad como los indígenas. Y es que el grado de belleza de una criatura sólo puede apreciarse por comparación y con arreglo a un dechado, que varía según los tiempos y los pueblos. Nadie es capaz de imaginar un rostro de mujer que satisfaga al propio tiempo el ideal de belleza de un hotentote, de un japonés y de un europeo.

Suponiendo, pues, que un operado de cegue-

ra congénita pudiese percibir perfectamente, en el momento de quitarse la venda, los colores, la tercera dimensión, la perspectiva, etcétera, no hay razón alguna para que *estéticamente* se enamore de la primera cara que contemple. Es seguro que a la larga, comparando a Florentina con la Nela, y a ambas con las demás mujeres de Aldeacorba, habría adquirido Pablo las normas de juicio necesarias para saber que la una era fea y la otra hermosísima; pero al entrar repentinamente en el mundo visible, los ojos de su prima no podían conmoverle de otro modo que los de su padre o los del médico.

No; la «luz» no fué culpable de la muerte de Nela. La ingratitud de Pablo nació en su espíritu antes de haber visto a la desventurada niña; la *traición*, hablando claramente, existió desde que el mozo, de acuerdo con su primita guapa, a quien había ocultado la solemne promesa de matrimonio hecha a la Nela, se disponía a proteger al humilde lazarillo como a una pobre cualquiera. Lo que hay es que Galdós, en su afán de que los principales personajes fuesen simpáticos y nobles, trató de escamotear esta y otras muchas verdades.

Tampoco nos dijo, por ejemplo, que el magnánimo patriarca de Aldeacorba era realmente

un tacaño egoísta; pues sabiendo cuánto debía a la Nela su hijo Pablo, no pensó nunca en educarla, ni siquiera en vestirla, y le dejó apurar el amargo mendrugo que recibía, entre injurias, de una familia mísera y avara.

Me he detenido tal vez más de la cuenta en este análisis retrospectivo, porque malograda, a mi juicio, la adaptación escénica ideal que todos deseábamos, es de justicia deslindar la parte de culpa que corresponde al novelista, a los adaptadores y a los intérpretes.

LA ADAPTACIÓN

SEGÚN he oído a quien debe saberlo, hace ya muchos años que Galdós deseaba ver a su *Marianela* en el teatro. Es este un antecedente que conviene conocer, pues el hecho de que el autor de una novela, que es también dramaturgo experto, ponga en ella sus ojos para llevarla al escenario, bien pudo sugerir el intento a quien, de otro modo, tal vez nunca lo hubiera concebido. Parece ser, en efecto, que primero se encargó del arreglo un altivo estilista; que después tantearon la empresa otros ingenios, y que, por último, los señores Alvarez Quintero, enterados de los deseos del escritor glorioso, pusieron manos a la obra, para rendir a éste el homenaje de su talento y de su arte.

Haciendo un sucinto inventario de la virtua-

lidad teatral de la novela, he aquí lo que a primera vista se descubre: ¿Ambiente social? Ninguno. ¿Ambiente local? De un lado, el tétrico espectáculo de las minas abandonadas, con la fúnebre sima de la Trascava; de otra parte, la zona minera en actividad, con el humo de las fábricas, el «feroz combate de mil ruedas dentadas» y el incesante ir y venir de las vagonetas, visto todo ello a través de una nube de polvo rojizo.

¿Caracteres? De Pablo ya hemos hablado anteriormente. Teodoro Golfín es lo que ahora llamamos un profesor de energía; pero, aquietada por el triunfo su férrea voluntad antes de empezar la novela, sólo lo vemos actuar en clase de cirujano hábil y de moralista torpe. Florentina es, por fuera, un bonito cromo de la Virgen, y por dentro, una niña muy buena, de cuento moral, sin pizca de intuición femenina, que corre alocada tras las mariposas, y se asombra de que la Nela, hija de una mendiga, esté mal vestida. Celipín es un chiquillo absolutamente inculto, criado entre bestias y minerales, que habla como un señorito madrileño, y comete esos chistes desgraciados de que Galdós no acaba de arrepentirse: («Mia tú —le dice a Marianela— que eso de ver a uno que se está muriendo, y con mandarle tomar, pongo por

caso, media docena de mosquitos guisados un lunes, con palos de mimbre cogidos por una doncella que se llame Iuana, dejarle bueno y sano...»)

Queda la Nela. ¡Ah! Éste sí que es un carácter. A punto estuvo Galdós de deformarlo en aras de su concepción filosófica; pero un día, cuando trataba de infundirle un abstruso sistema teogónico, entre cristiano y panteísta, la hija de la *Canela* se le escapó de las manos, y echó a vivir con esa vida intensa y perdurable que sólo alcanzan las creaciones del genio. Conoció a un hombre desgraciado, le ofrendó las primicias de su alma, padeció por amor y murió mansamente, para no estorbar más en este mundo.

Como situaciones dramáticas salientes hay que citar la confusión de Pablo, cuando al abrir los ojos toma a su prima por la Nela, y la escena final, en que la Nela interrumpe con su presencia y con su muerte el idilio amoroso de Pablo y Florentina.

Una vez desarmada en esta forma la novela, supongo yo que los Quinteros se propondrían la siguiente alternativa: o conservar hasta en los más nimios pormenores la tendencia, los procedimientos y la fuerte personalidad de Galdós, o aprovechar tan sólo las primeras mate-

rias, creando el ambiente que faltaba, reduciendo a la debida naturalidad el lenguaje escénico, humanizando algunos personajes, y utilizando, en fin, todas las excelentes cualidades de «hombres de teatro», que tan cumplidamente han acreditado estos autores en su fecunda y brillante carrera. No sé si les faltó osadía o les sobró respeto: ello es que volvieron a armar la máquina desmontada, principalmente atentos a que no les sobrase ninguna rueda.

Sería curioso conocer la opinión de un espectador de mediana cultura, que, sin haber leído la novela de Galdós, y ajeno al ascendiente de este nombre, hubiese asistido a la representación de *Marianela*. En el acto primero tal vez habría notado el movimiento incongruente y la singular descortesía de los personajes. Teodoro y Pablo se encuentran en la huerta de éste, unto a la puerta de entrada. Pablo se va a anunciar a su padre la visita, y en lugar de volver, se queda en la casa (para que Pablo interrogue a la Nela). Pasa un buen rato, y cuando se supone que el padre de Pablo, el patriarca, va a salir de un momento a otro, vemos con estupor que Teodoro se aleja en busca de sus hermanos, a quienes ha dejado a medio camino. Mientras tanto, Celipín, entrando por *otra puerta*, que por lo visto no le sirve para salir,

tropieza con la Nela, y tiene con ella un largo coloquio. Regresa Teodoro, y halla en la huerta a sus hermanos, que, aunque venían del mismo sitio que él, han entrado también por la *otra puerta*. Sale también el patriarca, se sientan todos a conversar, y entonces Pablo, en vez de sumarse a la tertulia, se va de paseo. Teodoro trae nada menos que el proyecto de operar a Pablo para darle vista, y viene a hablar de ello con el padre; pero antes se entretiene en colocar a éste una larga historia, que nadie le ha pedido, y en molestar a su cuñada con pullitas e indirectas, que promueven una escena familiar inoportuna y de mal gusto.

De las dos situaciones dramáticas que hemos señalado anteriormente, la primera, que corresponde al acto segundo, pudo haber sido muy teatral, aunque de difícil desempeño; pero los adaptadores soslayaron la escena, y encomendaron su relato fragmentario a diversos personajes, que se dan cita en una encrucijada. En cambio, hemos visto atravesar el escenario a Tanasio, que no habla, y a las zafias Pepina y Mariuca, encarnadas en dos elegantes actrices.

Claro es que la frecuente presencia de Marianela llena de luz el escenario y mantiene la atención del auditorio. Su diálogo con Pablo en el acto primero, el monólogo y la escena con

Florentina en el segundo, y todo el acto tercero, impregnado de su humilde renunciamiento a la vida, bastan para saturar de interés y de emoción toda la obra.

El lenguaje, cuando no es fiel transcripción de la novela, está hábilmente zurcido con frases de la misma, y según el más puro estilo galdosiano.

Para resumir mi opinión, pues me faltaría espacio para exponerla detenidamente, diré que tal vez procediendo con más desembarazo, y ateniéndose únicamente al carácter de Marianela y á las líneas generales del asunto, podría haberse logrado una adaptación más teatral que la representada; pero tambien creo de justicia declarar que los Quinteros, con las manos atadas por un respeto escrupuloso, y decididos a oscurecer modestamente su propia personalidad, han dado cima a una empresa dificilísima, y se han hecho acreedores al aplauso del público y al beneplácito de la crítica.

Si Margarita Xirgu es o no la Nela que soñó Galdós, ahí está él para declararlo. A mí me satisface por entero en el último acto, en la oración del segundo y siempre que el papel se acerca a la verdadera expresión de su carácter. La entonación y el ademán, en estos momentos, tienen toda la fuerza trágica y toda la sin-

ceridad artística que cabe desear. Fuentes, hábil y ponderado en general, se come las vocales en los momentos decisivos. En lugar de decir: «Se lo ordenaré, si es preciso» (última escena), pronuncia aproximadamente: *Slordnaré*, *sisprciso*. La señora Alvarez hacè a la perfección un Celipín convencional, más falso aún que el de la obra, pero que, dicho sea en honor de la verdad, agrada extraordinariamente al público. Muy bien la señorita Santaularia, que consigue no hacer antipática a Florentina; bien, hasta donde es posible, el señor Rivero, y discretos todos los demás.

En cuanto al público, he aquí una observación provisional. En los momentos de mayor intensidad dramática, cuando los varones, disimuladamente algunos, y sin recato los demás, nos limpiábamos las lágrimas, apenas logré ver señales de emoción en los semblantes femenino. ¿Es que las damas tienen el corazón más duro que nosotros, o es que se dominan mejor? Procuraré comprobar este dato, pero elegiré, a ser posible, una obra cuyo protagonista desgraciado sea... del sexo fuerte.

POESIA

«DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO», POR J. R. JIMÉNEZ

AL mencionar esta obra del ilustre poeta en el resumen bibliográfico de 1917, publicado en *A B C*, anoté provisionalmente: «Obra de franca decadencia». Hoy acudo a explicar aquel breve juicio; pero antes quiero desvanecer el equívoco sutil con que el señor Cansinos-Assens, ingenioso y malévolo, ha pretendido enturbiar la absoluta diafanidad de las cuatro palabras arriba transcritas. He aquí cómo las comenta: «¿Decadente otra vez? Pocos escritores habrán sido tan perseguidos por el ambiguo epíteto como este Juan Ramón, decadente al publicar sus *Ninfeas*, decadente ahora al publicar este original *Diario*». No está mal el juego de manos; mas, ¿quién no advertirá el escamoteo de la noción usual de «decadencia»

y su substitución por un significado circunstancial y restringido del adjetivo «decadente»?

Todo el mundo sabe ya, por fortuna, que en los últimos lustros del siglo pasado estalló en Francia una revolución poética, cuyos caudillos, antes de ser llamados «simbolistas», aceptaron de grado y lucieron con orgullo la denominación de «decadentes». También es cosa averiguada que el influjo de este movimiento, detenido durante algunos años en los Pirineos, nos llegó, ya traducido y asimilado, de la América española, cuando aun no apuntaban por acá los primeros imitadores directos de Verlaine y de Mallarmé.

¿En qué consistía la reforma? *Exteriormente*, en el empleo de vocablos raros o exóticos; en el menosprecio de la sintaxis; en la arbitraria e irregular alternación de metros; en la consonancia intermitente, defectuosa o nula; en la concesión de los honores de la rima a meras partículas gramaticales o a trozos de palabras; en el abuso de asonancias internas; en la dislocación de cesuras y acentos; en la supresión de las pausas de sentido, y, para acabar pronto, en la violación constante y jactanciosa de todas las reglas y formas de la poesía clásica. *Interiormente...* ¡Ah! Esto no era tan fácil de percibir a primera vista. Sólo más tarde, moderada la

gesticulación y gritería de los innovadores, y agotadas las burlas con que los recibió la crítica, pudo advertirse en la poesía de los «decadentes» un fervoroso anhelo de espiritualidad, una concentración de todas las potencias encaminada a descubrir lo más íntimo y personal del respectivo temperamento, y, sobre todo, una exaltación casi dolorosa de la capacidad sensual y emotiva siempre en acecho de ritmos, de matices y de imágenes con que expresar lo fugaz, lo impreciso, lo subconsciente, aquello, en fin, que, en la Naturaleza, no logra una realización definitiva.

Si en Francia, en la propia cuna de la reforma, fué saludada ésta con una general rechifla, ¿cómo maravillarse de que nuestro público, del todo ajeno a la reacción determinante de la nueva lírica, se mostrase con ella singularmente receloso e incomprensivo? Y, en efecto, al comenzar el siglo xx, cuando D. Juan R. Jiménez publicó sus *Ninfeas*, poeta «decadente» era, según el vulgo literario (comprendidos casi todos los críticos), un «melenudo» que hacía versos cojos y escribía «nenúfar», «lilial», «glauco», etcétera, etc.

Pues bien; esta acepción despectiva y ya olvidada del adjetivo «decadente» es la que el Sr. Cansinos-Asséns, diestro prestigiador, traía

oculta en la manga para fingir que la sacaba de mi pluma. «He aquí —parecía decir— cómo la incomprensión de hace veinte años retoña hoy para «perseguir» de nuevo a un poeta ilustre con el «ambiguo epíteto» de *decadente*». ¿Qué tendrá que ver todo esto con que determinada obra de un autor —músico, arquitecto o literato— presente señales de «franca decadencia» en relación con sus producciones anteriores?

El *Diario de un poeta recién casado* es una serie inconexa de pensamientos y notas de color, trazados en las hojas de un álbum y referentes a un viaje de ida y vuelta a los Estados Unidos. El itinerario se deduce de la indicación de lugar y fecha que precede a cada composición; lo de que el vate esté recién casado, consta en el título del libro. Y por si alguien pensase hallar realmente en este *Diario* las dulces emociones de una luna de miel poética, advertiré que el autor está ausente de su obra y habla por él su «alma viajera, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa... o al revés, ¡ayl, si queréis». Después de esto, nadie podrá llamarse a engaño.

De las composiciones que forman este libro, unas están, al parecer, en verso, y otras, en prosa. Digo «al parecer», porque, miradas las cosas

más de cerca, no sabe uno a qué atenerse. Ejemplos cantan:

> Ya la nieve ha dejado
> al sol las hojas secas
> del otoño pasado,
> que conservaba iguales e intactas
> bajo su frío blanco... (página 138).
>
> Sobre la yerba verdeoro,
> en que la luz decae y se enfría,
> verde que aún no ha igualado la guadaña,
> oro que el sol complica... (página 141).

Yo no aseguro que estos versos sean impecables, pero sí que son versos, y que lo son, en todo caso, con mejor título que la mayoría de los que figuran en el *Diario*. ¿Por qué los habrá escrito como prosa el Sr. Jiménez? Veamos ahora el caso opuesto:

> El mar de olas de cinc y espumas de cal, nos sitia con su inmensa desolación. Todo está igual —al Norte, al Este, al Sur, al Oeste, cielo y agua—, gris y duro, seco y blanco. ¡Nunca un bostezo mayor ha abierto de este modo el mundo!

Por muchas vueltas que dé el lector a este trozo de prosa, es seguro que no hallará por dónde partirlo, para que le resulten versos. Tampoco lo consigue, ni siquiera remotamente, nuestro poeta; pero, como nadie le impide distribuir esas palabras en rengloncitos y ponerlos

unos debajo de otros, lo hace así y se queda tan ancho. En cuanto al contenido de las composiciones, es curioso observar que, mientras los pensamientos abstrusos y metafísicos se visten, tipográficamente, al menos, con las galas de la poesía métrica, los temas y procedimientos verdaderamente poéticos se refugian en la prosa. Así abundan en ésta las metáforas, las transposiciones sensitivas y las imágenes de todas clases, visuales, olfativas, sonoras, táctiles y hasta alimenticias. En cierto amanecer le parece al Sr. Jiménez que «el cielo se ha roto como un *gran huevo fresco*, y que una *yema sorprendente* y nunca presumida cuelga por doquiera del *inmenso cascarón...*»; otras veces compara la tarde con «una inmensa *media naranja*» que lo gotea todo, *fresca y rica*, y el «mar amarilloso» con una «*gaseosa de limón*».

Como tipo de la nueva modalidad, lapidaria y profunda de nuestro vate, citaré sólo dos poesías. Una:

Mar llano. Cielo liso.
—No parece un día...
—¡Ni falta que hace!

Otra:

La rosa has hecho
esparto.
Tendrás amor
amargo.

No sigue nada más. Ambas composiciones están así completas y llevan su número romano y su fecha correspondiente. El poeta, no sólo las creyó dignas de ocupar una página de su álbum, sino que la segunda de ellas cuenta que la grabó «en un palo del barco, a navaja». ¡Lástima de navaja y lástima de... palo!

Se me acaba el espacio sin poder completar mi demostración. «¡Ni falta que hace!», pensará algún lector, repitiendo para sus adentros la armoniosa y poética expresión antes copiada. ¿Tuve razón para escribir que el *Diario de un poeta recién casado* es una obra de franca decadencia? Díganlo los admiradores del poeta, si, como yo, guardan aún el recuerdo inefable de aquellas *Rimas* y *Arias tristes*, tan íntimas, tan tiernas y tan noblemente sentimentales.

LAS CIEN MEJORES POESÍAS DE LA LENGUA FRANCESA, TRADUCIDAS POR F. MARISTANY

CUANDO se haga la historia del período literario correspondiente a los últimos lustros del siglo pasado y a los primeros del actual, y se revise el proceso de lo que se llamó poesía «modernista», habrá que estudiar, entre otros extremos, la influencia de los «decadentes» y «simbolistas» franceses sobre nuestros jóvenes líricos. Tal vez se averigüe entonces que los más exaltados «verlenianos» de por acá no entendieron nunca a derechas a su modelo, y se compruebe, con algo de sorpresa, que la incomprensión ocurrió, no tanto por efecto del carácter exótico y personalísimo de la poesía del «pobre Lelian», cuanto por carecer sus ad-

miradores del más elemental conocimiento de la lengua francesa.

Ya señalé en otro lugar cómo cierto estilista refinado, poeta exquisito, y hoy catedrático de Estética, al aducir en apoyo de su credo modernista unos versos de Baudelaire, había tomado por *bosques altos* (hauts bois) los *oboes* (hautbois) de que habla el autor de las *Flores del mal* (1). Los casos de esta índole, y aun más graves, abundan, por desgracia. Ahora recuerdo que anda por ahí un tomo de poesías de Verlaine, traducidas por Manuel Machado, poeta de innegable talento, y en verdad que si no supiésemos que el traductor es incapaz de tamaña irreverencia, se diría que sólo había querido ridiculizar al autor de *Fiestas galantes*. Un ejemplo no más.

Sabido es que Verlaine resumió su original estética en la conocidísima y admirable composición *Art poétique*, que, a manera de credo, recitan con unción todos los iniciados en la nueva lírica. ¿Quién no ha visto citadas alguna vez las célebres estrofas en que Verlaine recomienda «ante todo la música del verso» y «que se prefiera para ello el metro impar»? *(De la*

(1) Véase en mi *Crítica Profana* el capítulo II del estudio dedicado a Valle-Inclán.

musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'impair...). Pues bien; de este consejo tan característico y tan preciso el traductor ha sacado en claro: «La música ante todo —y de ella prefiere la indivisible...» ¿Qué entenderá el señor Machado por «música indivisible»? En la cuarta estrofa, el poeta pide que, en lugar de los colores definidos, se busque el suave matiz intermedio, el tono velado, único en que se enlazan los ensueños y se funde el son cristalino de la flauta con el aterciopelado de la trompa *(Oh! La nuance seule fiance Le rêve au rêve et la flûte au cor!* Literalmente: «Sólo el matiz desposa —une, enlaza— el ensueño con el ensueño, la flauta con la trompa»). De nada de esto se ha percatado nuestro «verleniano», el inventor de la «música indivisible», cuando pone en boca del maestro estas palabras incoherentes y absurdas: «¡Oh el matiz, única promesa —el sueño al sueño y la flauta al cuerno». Muy bien, Sr. Machado. «Seule fiance»: *única promesa;* «la flûte au cor»: *la flauta al cuerno.* Muy bien, repito; y la poesía, la gramática y el sentido común... ¡también *al cuerno!* Y no olvidemos que, según refiere Gómez Carrillo en el prólogo del libro de Machado, cuando propusieron a éste la versión de Verlaine, contestó: «Con amor traduciré las obras de mi maes-

tro; pero en prosa, en prosa y literalmente...» En cuanto a trocar «en prosa, en prosa»; es decir, en prosa dos veces, o sea en prosa prosaica, los tesoros líricos del maestro, vive Dios que el discípulo se salió con la suya; de lo demás... ya hemos dicho bastante.

Después de estos antecedentes... penales, el Sr. Maristany disculpará que yo haya recibido con algún recelo su trabajo titulado *Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa, traducidas directamente en verso*. Procuro desechar todo prejuicio y comienzo a hojear la obra. Lo primero que advierto, y lo anoto con verdadera satisfacción, es la pericia técnica, la rara habilidad retórica con que el traductor reproduce, en general, el metro de los originales y hasta la disposición de sus rimas. En este punto, el Sr. Maristany se acredita cumplidamente como versificador diestro e ingenioso. Pero si de la forma pasamos al fondo y queremos aquilatar el acierto con que se han trasladado al castellano la letra y el espíritu de las composiciones francesas, pronto nos convencemos de que las traducciones del Sr. Maristany dejan bastante que desear.

Abro el volumen por la página 137 y copio los primeros versos de una composición de Soulary titulada *Sueños ambiciosos*.

Si tuviera una arpenta de tierra, llano o monte,
con un poco de agua, torrente, fuente o charco,
plantara un árbol verde, olivo, fresno o sauce,
y construyera un techo, rastrojo, caña o fango.

Ya habrán comprendido los lectores que esto no es una traducción: es una imputación arbitraria. Yo les doy mi palabra de que Soulary estaba cuerdo, de que su poesía es excelente y de que jamás ambicionó una *arpenta* de tierra con un *charco*, para plantar un árbol *verde* y construirse un tejado de *rastrojo* o de *fango*. No, Sr. Maristany. Y puesto que nos amenaza usted para muy pronto con una *Antología general de los poetas franceses*, yo le suplico que se ponga la mano en el corazón y piense que, si ha de verterlos, o *derramarlos*, mejor dicho, con la fidelidad que acabamos de ver, será mejor que se detenga y no agrave sus culpas.

NOVELAS

«AÑOS DE JUVENTUD DEL DOCTOR ANGÉLICO», POR ARMANDO PALACIO VALDÉS

EN la «Confidencia preliminar» de sus *Páginas escogidas*, publicadas recientemente por la casa Calleja, nos cuenta Palacio Valdés cómo, por un «juego de la fortuna», se encontró literato contra su gusto. ¡Venturoso capricho de la suerte, gracias al cual puede España ufanarse de un novelista cuyas obras, traducidas a casi todos los idiomas europeos, han vuelto a conquistar para nuestra literatura una difusión no lograda desde los tiempos clásicos! El autor de *La hermana San Sulpicio* se sentía llamado al cultivo de las ciencias filosóficas y sociales, y en verdad que no le faltaban aptitudes para seguir con éxito tal vocación; de ello dan cumplido testimonio sus obras todas, y muy espe-

cialmente la titulada *Papeles del doctor Angélico*. En esta colección, formada con ensayos filosóficos, cuentos trascendentales, pensamientos y máximas, donde alternan las páginas delicadamente humorísticas con bocetos poéticos y profundas meditaciones acerca de los más graves problemas de religión y moral social, el novelista, llegado ya a las cumbres de la fama, deja su puesto al pensador, sin duda para premiarle la paciencia con que, durante más de veinte años, se resignó a desempeñar un papel secundario. Le cede un puesto preeminente y le presta una pluma bien probada, mas no por eso renuncia a llevarle la mano; y así, a través de los distintos temas que el filósofo va tocando, y a pesar de la aparente disparidad de procedimientos, se advierte en los *Papeles del doctor Angélico*, como finalidad superior que da unidad y consistencia a la obra, un propósito que no es tanto de pensador como de novelista: el de crear un carácter, haciéndolo surgir con «su espíritu, su ingenio, sus aficiones, sus odios, sus amores, sus opiniones y sus manías» de entre un polvoriento legajo de manuscritos. «Estos papeles —dice el autor—, tomados en conjunto, resultan una biografía, aunque más interna que externa.»

En ese sentido, y sólo en éste, puede decirse

que los *Papeles del doctor Angélico* se continúan en la nueva obra de Palacio Valdés, por cuanto en ella se nos pinta la mocedad de Angel Jiménez, a quien no habíamos conocido sino en su edad madura, y se completa de este modo la biografía de tan simpático doctor. Fuera de esto, *Años de juventud del doctor Angélico* no guarda relación alguna con los primitivos *Papeles*. Lo que allí era simple compilación de trabajos heterogéneos, hermanados únicamente por venir de una misma pluma, es aquí narración de andanzas juveniles, que se supone escrita por el propio doctor. Se trata, pues, de una verdadera novela, imaginada en forma de Memorias. Pero el bueno de Angel Jiménez, alma gemela de Palacio Valdés, y, como éste, modesto, retraído, y quizá algo huraño, no ha querido entrarse francamente en el terreno confidencial y ha recatado las intimidades de su carácter, rellenando los muchos huecos que deja en su autobiografía con el relato circunstanciado de la vida y milagros de sus amigos. Así, pasados los primeros capítulos, en que el doctor nos cuenta su llegada a Madrid y sus relaciones con la familia del general Reyes, comienza él a esfumarse hasta parar en un simple pretexto para el diálogo, mientras, inversamente, se agranda la figura de los restantes personajes.

No tardan éstos en cautivar nuestra atención. Los principales, como el elocuente tribuno Sixto Moro, el geólogo Pérez de Vargas y el sabio Pasarón, se nos muestran saturados de vida intelectual y afectiva; otros, como el espiritista Jáuregui, forman con ellos un regocijado contraste, y las figuras de mujer, que, por esta vez, se mantienen en segundo plano, tienen el singular atractivo que distingue a los caracteres femeninos creados por el autor de *Marta y María.*

Se ha querido ver en algunos de estos seres de ficción la contrafigura de personajes reales de gran notoriedad, y ciertamente hay ocasiones en que el lector se sentirá movido a substituir los nombres imaginarios de la novela por apellidos que le son familiares. Pasarón, por ejemplo, el precoz catedrático, memoria portentosa, fenómeno de erudición bibliográfica, que se distingue defendiendo «la ciencia española», cultiva preferentemente la crítica histórica y escribe «versos blancos» en «estilo horaciano», pasará a los ojos de muchos —y la especie ha corrido ya por la Prensa— como un trasunto de Menéndez Pelayo. En cuanto a mí, prefiero creer que no hay tal cosa. Es más: si la pluma, siempre indulgente, del doctor Angélico se hubiese permitido evocar la memoria del maes-

tro venerado para complacerse en ridiculizar sus flaquezas o en empequeñecer su figura, estoy seguro de que Palacio Valdés no habría dado a la imprenta sin retoque estos *Nuevos papeles del doctor Angel Jiménez.*

Y aquí hago punto. La singular posición en que, desde antiguo, se halla colocado respecto de la crítica de nuestro autor, no permite sino señalar la publicación de su nueva obra. Hace bastantes años, cuando aun se hallaba Palacio Valdés en plena lucha por la conquista de la gloria, dolíase de la rutinaria y servil admiración de los críticos «modestos» frente al autor que, «legítimamente, o no, ha logrado hacer su nombre famoso y se halla en el pináculo de la sociedad»; hoy, que ya el célebre novelista mira su nombre puesto, y con justicia, en el cuerno de la luna, todos cuantos «modestamente» ejercemos la crítica hemos de sentirnos algo cohibidos para manejar en honor suyo el ditirambo. Claro es que en un estudio minucioso, con tiempo y con espacio para razonar la alabanza, o, si hubiese motivo para ello, la censura, se podría demostrar que los «modestos» saben también ser independientes; pero tal prueba no es posible intentarla en un periódico. Aquí sólo cabe, por cierto muy comprimida, esa «crítica de actualidad», de la cual tiene dicho Palacio

Valdés que, «lejos de favorecer el desenvolvimiento literario de un país, ejerce en la mayoría de los casos una influencia perjudicial».

A quienes suelen verme periódicamente empleado en este «perjudicial» menester, no necesitaré jurarles que no comparto la opinión del admirado novelista. Pero la respeto; y en prueba de ello, no sólo he procurado evitar, al trazar las líneas precedentes, cuanto pudiera parecer un juicio crítico, sino que aun he perseguido hasta el exterminio los adjetivos encomiásticos que, a cada momento y de manera espontánea, acudían a los puntos de mi pluma.

«ABEL SÁNCHEZ», UNA HISTORIA DE PASIÓN, POR MIGUEL DE UNAMUNO

ES cosa generalmente sabida que, entre los muchos e indiscutibles méritos que el señor Unamuno atesora para costearse la inmortalidad, figura el de haber descubierto un nuevo género literario, al que ha dado la denominación de «nivola». No está bien claro si el señor Unamuno realizó su invento de manera voluntaria y consciente, o si, queriendo escribir una simple novela, se extravió y le salió «nivola». Hay indicios que abonan esta última suposición, que en nada amenguaría la importancia del descubrimiento, ya que no pocas de las invenciones que más enorgullecen a la humanidad fueron producto de un error.

Como las obras del nuevo género son todavía poco abundantes, y aun se advierte en ellas

el titubeo que precede a la aparición del tipo definitivo, creo que sería prematuro intentar una definición científica de la «nivola». Así, a primera vista, lo que parece caracterizarla es la presencia de un personaje central, absurdo e introspectivo, que nos vaya ensartando divagaciones trascendentales acerca del yo y del no yo, del ser y del no ser, del más allá y del más acá. Junto a este personaje, que por fuerza ha de padecer hipertrofia intelectiva y ha de hallarse constantemente fuera de la realidad y en ridículo, se coloca, para que le sirva de contraste, una figura secundaria, de temperamento espontáneo e irreflexivo y de poderosa animalidad. Se añaden uno o más simulacros de mujer, y... ¡venga conversación! Esto último es muy importante. Oigamos cómo lo dice el propio fundador de la «nivola»:

«—... ¡Y mucho diálogo!

—¿Y cuándo un personaje se queda solo?

—Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige» (1).

Se dirá que esto de discurriren forma novelesca acerca de lo divino y de lo humano ya lo había puesto en práctica, admirablemente por

(1) *Niebla*. Renacimiento, Madrid, 1914. Página 159.

cierto, Anatole France, y que hasta ese mismo perro de Unamuno no es sino mala copia de *Riquet*, el encantador chucho de *Monsieur Bergeret à Paris*. Es cierto; pero, de todos modos, las obras del célebre ironista francés sólo podrían traerse a cuento como tipo de transición, pues en ellas todavía quedan situaciones, intrigas, caracteres, ambiente, emoción, interés y amenidad, cosas todas de que nadie, hasta Unamuno, se había atrevido a prescindir por entero.

La primera «nivola» del ilustre catedrático de griego se titula *Amor y Pedagogía*, y es la historia de un pobre pelele, expresamente engendrado y educado para genio. Fracasa en su primer intento literario y en su primer amor (Federico, el personaje instintivo, le birla la novia), y se suicida. En *Niebla*, la segunda «nivola», el esquemático y autoanalizador Augusto se enamora perdidamente de Eugenia, y cuando están ya a punto de casarse, se escapa ella con Mauricio (el personaje vividor y despreocupado); el autor interrumpe su relato antes de que Augusto consiga suicidarse. La tercera «nivola» es la que acaba de publicarse con el título de *Abel Sánchez*, y también esta vez, por variar, le birlan la novia al protagonista... Pero detengámonos un momento en la portada.

Del breve intercambio de ideas que allá en sus mocedades sostuvieron Ganivet y Unamuno, el futuro ex rector de Salamanca nunca olvidó las cosas geniales que acerca de los gitanos le había dicho el malogrado granadino, mientras éste sólo recordaba de aquél la «consumada maestría» con que pintaba ranas en las mesas de los cafés. Por cierto que, muerto Ganivet, y celoso Unamuno de la creciente gloria de su amigo, se permitió, andando el tiempo, atribuirse la paternidad de no pocas ideas del *Idearium*, sin acordarse de que mucho antes había dicho: «Su *Idearium español* ha sido para mí una verdadera revelación». Y en otro lugar: «El *Idearium español* ha sido acaso el libro que más ideas me ha sugerido en torno al casticismo castellano». Pero ese pleito no nos importa ahora; lo que me interesaba recoger es el testimonio de Ganivet en favor del talento pictórico de Unamuno, el cual, si hemos de dar crédito a «Julián Sorel» *(Los hombres del 98: Unamuno*, pág. 58), se proclama a sí mismo «el mejor dibujante de Salamanca y de España». Y como la primera obra pictórica que el señor Unamuno ofrece al público es la portada de *Abel Sánchez* me ha parecido conveniente señalar el hecho. (Sobre fondo de añil intenso, una cara amarilla, al parecer de chino, repre-

senta a la mujer vieja que, según la iconografía tradicional, suele caracterizar a la envidia. En un ángulo superior se ve una yema de huevo duro, con la palabra griega *phthonos* (envidia); y en el otro se lee el nombre *Caín* en caracteres hebreos. Faltan las sierpes de rigor, pero hay, en cambio, abundantes chorreones de sangre. Los críticos de arte tienen la palabra.)

Pasando ahora al interior de la «nivola» nos hallamos con un simbolismo tan diáfano como el de la portada. Joaquín Monegro, el eterno personaje «nivolesco», introspectivo, hiperreflexivo y antipático, representa a Caín; Abel Sánchez, su fraternal amigo de la infancia, carácter franco y espontáneo, gozador de la vida, «simpático sin proponérselo» (la obligada contrafigura de que hemos hablado anteriormente), encarna a su tocayo de la Biblia, y el papel de perrito confidente está a cargo, esta vez, de la hija de Joaquín, a quien éste destina sus biliosas lucubraciones en forma de «confesión» póstuma.

Joaquín, perdidamente enamorado de su primita Elena, que no le puede ver ni en pintura, sufre terriblemente con los desdenes y coqueteos de la muchacha. ¿Qué dirán ustedes que imagina Joaquín para rendir el corazón de la esquiva? Un remedio infalible: le presenta a su

íntimo Abel, los obliga a que se tuteen y, para asegurar la asiduidad del amigo, que es pintor, le encarga un retrato de Elena y se retira por el foro. No hay que decir que antes de acabar la segunda sesión de pintura, Elenita y Abel se besan como tórtolos. ¿Pero este Joaquín —se pregunta el lector— es la cifra del envidioso o la flor de los majaderos? El autor no puede tomar a mal que, después de esto, nos dejen algo fríos las tremendas torturas de su héroe; se las ha ganado, como suele decirse, a pulso.

En el *Caín* de lord Byron, que Unamuno ha tenido a la vista mientras escribía su *Abel Sánchez*, las últimas palabras del fratricida al emprender su peregrinación hacia las tierras áridas de Oriente, son para lamentar que Abel no haya dejado descendencia. Dirigiéndose a su mujer, exclama: «... y la mezcla de los hijos de Abel con los nuestros hubiera podido aplacar esta sangre feroz que corre por mis venas!...» (No respondo literalmente de la cita porque no tengo el original a mano). Pues bien, el señor Unamuno, reanudando el drama donde lo terminó el poeta inglés, y apropiándose la idea genial puesta por éste en boca de Caín, casa a Abel Sánchez con Elena y les da un hijo; casa a Joaquín con Antonia, y les da una hija; hace que los muchachos se casen entre sí, y nos

ofrece la fusión de las sangres en Abelín, el nieto único. Pero ni aun así se resuelve nada. Joaquín sigue envidiando a su consuegro y, por último, en un momento de arrebato, le echa al cuello las garras.

En cuanto al contenido ideológico de la obra, el Sr. Unamuno, fiel a su convicción de que «los grandes genios han sido espíritus de unas pocas y sencillas ideas», se ha limitado en *Abel Sánchez* a «mejer y remejer», como él dice, lo que tantas veces nos ha dado a leer.

En resumen, una «nivola» más y, dentro de su género, muy inferior para mi gusto a *Amor y Pedagogía*. Por ahora, si me dieran a elegir entre Unamuno poeta, dibujante, filólogo, «nivolista», periodista y ensayista, creo que me quedaría con este último.

«LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS», POR VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

DON Vicente Blasco Ibáñez, según él se define, «es un hombre de acción, que escribe novelas en los ratos de ocio». Conviene advertir, para evitar torcidas interpretaciones, que ser hombre de acción no significa para Blasco Ibáñez consagrar la vida y la fortuna a propagar ideas o a ponerlas por obra, sino hacer lucrativas, con el mayor rendimiento posible, las facultades naturales. A este propósito nos recordaba hace poco el ilustre escritor las ganancias que le habían producido sus libros y su «tenacidad de hombre de acción», y añadía: «Al otro lado del Océano firmé un día un cheque de 800.000. Este pedazo de papel me pareció lo más interesante de mis novelas».

A nosotros, tal vez por no haber visto ni de

lejos cheques de ese calibre, nos interesan más las novelas; es más: creemos que si el afortunado hombre de acción sólo tuviese en su haber las andanzas republicanas de Valencia, la trata de braceros para la Argentina y las traducciones industriales, su nombre sería perfectamente desconocido, no ya en Francia y en Rusia, donde goza de popularidad, sino en la propia España.

Pues bien; después de algunos años de silencio, el señor Blasco Ibáñez ha publicado en varias lenguas a la vez una novela titulada *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, llamada a ser, según dicen los sueltos editoriales, la mejor obra de su autor. Acabo de leer la versión castellana (hecha con cierto esmero, aunque se advierte en muchos párrafos la primitiva redacción francesa), y me apresuro a protestar en nombre de *La barraca*, de *Cañas y barro* y de tantas otras novelas excelentes, contra el agravio que supone la mera comparación. El engendro reciente no es siquiera una novela fracasada, como *Sónnica la cortesana*, por ejemplo; es, con nombre y leve apariencia de novela, una torpe e insoportable recopilación de cuanto el odio y la ignorancia han escrito recientemente contra una de las naciones más cultas de Europa.

Apenas comenzada la guerra europea, el se-

ñor Blasco Ibáñez, llevado de su ferviente simpatía por los franceses (muy digna de respeto), quiso hacer algo eficaz para favorecer la causa de éstos. Primero intentó un viaje de propaganda por España, ahogado en flor por la hostilidad del ambiente; luego pronunció el deplorable discurso de la Sorbona, con ocasión del cual recibió de los propios franceses una severa lección de cortesía y de tolerancia para con las clases conservadoras españolas, y, por último, acaba de lanzar, también para fines de propaganda, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que serán un fracaso más.

Bien sé que no todos los lectores compartirán mi aversión hacia la incruenta y estéril lucha de las plumas, pero, aun admitida la participación de la literatura en la guerra, hemos de convenir en que no todos los métodos de combate merecen igual consideración. Promover las simpatías hacia un pueblo beligerante, realzando sus cualidades y virtudes y aun adornándole con las que nunca tuvo, será poco eficaz si se quiere, pero es lícito y generoso. Exagerar los defectos del adversario y, especialmente, calumniarle a mansalva, escondido tras un pupitre, me parece incorrecto y poco noble.

Blasco Ibáñez, que optó por el segundo procedimiento, ha mostrado tan escasa habilidad al

aplicarlo, que sólo habrán de agradecerle sus amigos, a falta de acierto, la mala intención. Y es que la empresa de agraviar con fruto no es tan fácil como parece. En primer término, se necesita serenidad y tacto para no rebasar la raya de lo verosímil: pintar una nación compuesta exclusivamente de imbéciles, de asesinos y de ladrones, es suponer que los lectores son mentecatos de remate. En segundo lugar, se requiere un perfecto conocimiento del sujeto paciente, a fin de ver por dónde hay que dañarlo; y el señor Blasco Ibáñez, sin más fuentes de información que las turbias y envenenadas de la prensa, sólo ha logrado hacer trazos grotescos, reveladores de una ignorancia fundamental. ¡Ni siquiera ha sabido copiar correctamente las contadas palabras en cursiva que pretende hacernos pasar por alemanas!

Esta vez, evidentemente, se han trocado los papeles. El hombre de acción ha suplantado por un momento al literato, y al amparo de su nombre ilustre, se ha permitido escribir una novela con la pluma de firmar cheques.

«VOLVORETA», POR WENCESLAO FERNÁNDEZ-FLÓREZ

I

DICE el anuncio editorial de *Volvoreta* que esta novela es del «autor de las *Acotaciones de un oyente*, de *A B C*»; y en verdad que no podía imaginarse más adecuada y eficaz recomendación para una obra de Fernández-Flórez.

Después de aquellas inolvidables *Impresiones parlamentarias*, que tanto y tan justamente contribuyeron a popularizar el nombre de *Azorín*, la reseña humorística de las sesiones de Cortes había venido muy a menos. Un sucesor poco afortunado, de estilo crepitante y chillón, sin la finura y flexibilidad necesarias para el oficio, y una legión de imitadores indiscretos, habían puesto en trance de muerte el interés que el público mostraba por la nueva manera de comentar el espectáculo legisla-

tivo. (Nueva, para la generación actual; pues el propio *Azorín* se encargó de señalarnos a sus antecesores de otras épocas.) Ya el género comenzaba a desacreditarse, cuando Fernández-Flórez inauguró en *A B C* sus *Acotaciones de un oyente*. Respetuoso, delicadamente irónico, burlón sin hiel, desenfadado sin afectación, ingenioso sin esfuerzo, y con prosa ligera e insinuante, el joven escritor logró reconquistar bien pronto la atención de los lectores para sus crónicas, y más de una vez, debajo de la aparente frivolidad de observaciones amenas y de pormenores extremos, acertó a trazar acabadas semblanzas de algunas ilustres figuras de nuestra rica y pintoresca galería parlamentaria.

Era, pues, de esperar que muchos lectores que miraban con creciente simpatía la labor del nuevo cronista, sin conocer sus obras ya publicadas, ni siquiera su nombre, acogiesen con alborozo el anuncio de una novela del «autor de las *Acotaciones de un oyente*». Entre esos lectores se encuentra el que suscribe.

No sé si *Volvoreta* habrá satisfecho a todos por igual. En cuanto a mí, diré sin ambajes que su lectura ha confirmado y aun mejorado la favorable opinión que de su autor tenía formada; me ha procurado algunas horas de de-

leite, me ha conmovido a ratos y me ha hecho sonreir a menudo. Contiene aciertos de observación maravillosos, interesante análisis de caracteres, escenas imaginadas y evocadas con magistral sobriedad, contrastes sabiamente dispuestos, paisajes descritos con amorosa comprensión de la naturaleza, personajes creados de una sola plumada, y, cubriéndolo todo, a manera de tenue veladura, un optimismo discreto e indulgente, que da tono y unidad sentimental a la obra.

Si Fernández-Flórez fuese un escritor «consagrado» por el público, o por media docena de amigos, o bien por su propia vanidad (este es el modo de «consagración» más frecuente entre los escritores contemporáneos), yo me limitaría a justificar las cualidades de su novela, que he apuntado en resumen, indicaría algunos descuidos, que nunca faltan, y con ello daría por concluso el presente artículo. Pero creo que nuestro autor no se ha subido aún a la hornacina que, sin duda, le está reservada para más adelante; lo veo todavía en el comienzo de su carrera literaria, y tengo la inmodestia de pensar que algo puedo ayudarle a conocerse y a buscar su orientación definitiva. Si me equivoco, yo me tendré la culpa; pues ya debiera haber escarmentado de dar consejos a

quien no me los pide, y... también a quienes me los piden con fingida humildad.

En la carta dirigida al «ilustre doctor Fiaño», que sirve de prólogo a la obra, se lamenta irónicamente el autor de *Volvoreta* de que su obra no tenga tesis.

«Al llegar al final —dice— tú arrojarás »el volumen con desaliento; tú harás un gesto »de tristeza, que será corregido por un gesto »de desdén.»

«Habrás descubierto que esta novela no tiene tesis.»

«No tiene tesis, ¡ay de mí!, es verdad. ¿Qué »viene entonces a hacer al mundo?...»

«¡Dios mío, no lo sé!...» Y el Sr. Fernández-Flórez se disculpa alegando que la vida no tiene tesis, y que él, como Beyle, su consejero, cogió para hacer la novela un espejo, y lo paseó a lo largo de un trozo de camino. «Nunca »copió mi espejo —añade— más que la misma »vida, y al rebuscar en ella no encontré el sis»temático triunfo de una idea, ni el de la acción »moral, ni el de la acción impura.»

Pues bien, ¿qué pensaría el Sr. Fernández-Flórez si yo le dijese que el principal defecto de su novela procede del abuso de la tesis? Tesis, naturalmente, no en la acepción ridícula y menguada que el joven humorista atribuye

por burla a su compatriota el «formidable Fiaño», sino en la otra amplia y respetable de idea central, de finalidad superior, de interpretación filosófica de la vida, que todo autor pone en sus obras.

Cierto es que la Naturaleza no se entretiene en escribir apólogos morales para los colegios de señoritas; mas no por eso ha de juzgarse que el Universo carece de sentido. Aun suponiendo que el mundo sea, como decían los Vedas, una de las treinta y cuatro comedias que ha compuesto la Providencia para su recreo, ¿qué significan la religión, el arte y la filosofía, sino el eterno anhelo de la Humanidad para desentrañar la «tesis de la obra» y comprender el papel tragicómico que en ella le ha correspodido? Por eso, si la Creación tiene su tesis, todo libro en que se copie algún aspecto de la vida habrá de tenerla también, implícita o expresa, ya sea por voluntad del autor, ya sea sin propósito suyo deliberado o por encima y a pesar de su intención. Así, por ejemplo, no obstante la inmediata finalidad satírica que Cervantes atribuyó a su obra inmortal, vemos cómo en el correr de los siglos otros genios de apartadas regiones se encaran ansiosamente con el *Quijote* para arrancarle el secreto de su íntima esencia, de su trascen-

dencia filosófica, de su simbolismo universal, de su tesis, en una palabra.

En cuanto a Enrique Beyle, el que para escribir novelas recomienda mover un espejo de un lado a otro como quien juega al escardillo, también tuvo en la mente un primer postulado, una fórmula inicial, de la cual fueron magnífico desarrollo sus principales producciones. El idólatra de Napoleón, el admirador entusiasta de cuanto significa energía de carácter o privilegiada capacidad para los goces materiales, nos ha legado en sus obras maestras la prolija demostración de una tesis que podríamos resumir así: —En el mundo no hay mas que placer, y de él sólo disfrutan los fuertes y los sensuales. (Sabida es su definición del hombre: «un ser que sale todas las mañanas en busca de la felicidad».) Y como para la comprobación de su teoría no le cuadraban bien los personajes ni los acontecimientos que la vida francesa de entonces le mostraba a su alrededor, se guardó cuidadosamente el espejo, se trasladó a Italia, buscó en el temperamento italiano, más violento y apasionado que el francés, los caracteres y sucesos que mejor encarnaban su concepto personal de la vida, sacó el espejo y... escribió la *Cartuja de Parma*.

No hay que tomar, por tanto, al pie de la

letra la receta de Stendhal, que, además, y dicho sea de paso, me parece muy peligroso consejero para nuestro Fernández-Flórez. El autor de *Rojo y Negro* no se detuvo nunca a examinar el aspecto exterior de las cosas ni a escribir por menudo su realidad física y sensible; lo que hoy se llama «el sentimiento de la naturaleza» no existió para él. En cambio, fué un profundo psicólogo, un espía implacable del corazón humano, un analista minucioso y sutil, que desmontaba con magistral habilidad el mecanismo de las ideas y sentimientos que preparan y determinan la acción. El autor de *Volveoreta*, por el contrario, sobresale en la pintura de los rasgos externos, en la anotación de sensaciones y en la interpretación sentimental del paisaje. Como psicólogo, en lugar de mostrarnos de dentro a fuera la proyección del individuo sobre el ambiente, nos describe el influjo que éste ejerce sobre los caracteres. Y así, sucesivamente, guardando siempre las distancias, podríamos seguir comparando el temperamento del maestro con el de su discípulo, para probar a éste que tal vez no anduvo muy acertado en la elección de director espiritual.

—Bien, pero ¿y la tesis de la novela que no tiene tesis?

—Un poco de paciencia, que todo se andará.

II

HABÍAMOS quedado en explicar cómo la extrema aplicación de cierta tesis perjudicaba ligeramente a la última novela del Sr. Fernández-Flórez.

Ante todo, ¿cuál es la tesis de *Volvoreta*? Digamos en seguida que no es de las que se han de adivinar o deducir acendrando cuidadosamente, una por una, las páginas del libro: la formula el autor en varios pasajes con la claridad y precisión de un teorema, y no por medio de sus personajes, sino directamente.

Situado en pleno panteísmo poético, frente a la visión «egocéntrica» del Universo, y después de mirar al ser humano «como átomo de una obra gigantesca, de obscuro significado», en la cual sus sentimientos y sus voliciones son «como el estallido de una burbujita en el mar»,

el Sr. Fernández-Flórez conjura al espíritu de la Naturaleza, escucha su voz, traduce sus palabras y nos transcribe un inspirado himno a la naturalidad del amor. «¿Qué eres tú —pregunta—, voz aldeana; qué eres tú, que tienes tan aguda angustia en la paz?...» «Y la voz habla lentamente, y el alma la oye con un íntimo amargor...» «Eres la verdad...» «Eres la ley sabia y la ley fuerte de la Naturaleza. Y en ti es santa la ignorancia del hombre, y en ti es santa siempre la caricia de amor, por ser de amor, y en la fuente donde bebió un sediento bebe otro sediento, feliz por hallar el agua fresca y rumorosa...» La misma imagen y el mismo pensamiento se repiten en otro lugar: «Sergio tuvo un atisbo de comprensión... comprendió la naturalidad del amor... ¿Por qué torturarse complicándolo con morbosidades? Para la muerte y para el amor, para las miserias que sabemos miserias y para las miserias que creemos grandezas, la Naturaleza tiene el mismo gesto dulce, la misma mirada candorosa de *Volvoreta:* la misma misteriosa tranquilidad. Las fuentes brotan para los labios...» Y por si nos quedaba alguna duda, aun se lee el siguiente pasaje: «Ella había cedido a todo, sencillamente, sin arrebatos ni hipocresías, con la fluidez con que una fuente mana, y con la indiferencia con

que deja a unos labios acercarse a ella y beber».

Es decir, que el amor, suprema ley de la gravitación moral, unión de los contrarios, afinidad electiva, genio de la especie, o como ustedes quieran que lo definamos, es un fenómeno tan simple y primitivo como el fluir de los manantiales. La simpatía afectiva o fisiológica, el anhelo de reciprocidad, la estimación utilitaria o estética del objeto amado, el deseo de posesión exclusiva, los arrebatos pasionales, y, especialmente, los celos, retrospectivos o futuros, todo eso son «hipocresías» o «morbosidades» postizas, sin legítimo fundamento natural.

Puestos a simplificar de este modo, aun resulta excesivamente compleja la imagen de la fuente y el sediento. ¿El amor es el agua que fluye, o es la sed del que bebe? En el caso de la novela, Sergio, un muchacho de diez y ocho años, hijo de una familia distinguida, se enamora de *Volvoreta*, la criada. Sergio quiere con todas sus potencias, y *Volvoreta* se deja querer con la más perfecta pasividad. Parece claro, por tanto, que él es la sed y ella la linfa aplacadora. Pero, si de acuerdo con la definición del novelista, llamamos amor al fluir del «agua fresca y rumorosa», ¿qué nombre guardaremos para la pasión de Sergio? Y si ambos novios

estuviesen igual y recíprocamente enamorados, como dicen que ocurre algunas veces, ¿tendríamos una fuente frente a otra, o una sed contra otra sed, o bien dos manantiales sedientos? No discuto. Quiero tan sólo precisar el concepto del autor para aproximarme lo más posible a su punto de vista, el cual, si no me engaño, es el siguiente: Todo el aparato pasional que de ordinario acompaña al amor es el cortejo morboso de un sentimiento simple, cuyo curso es tanto más placentero cuanto más cercano se halla el individuo de la santa ignorancia natural. Lo que vanidosamente llamamos «conquista» y «traición» son, pues, dos fases de un mismo vuelo caprichoso con que las almas se acercan y se apartan.

> «*Volvoreta*, que cen voltas
> arredor d'o lume dando,
> ven e vai...»

Así representaba el alma Saco y Arce en su poesía «Arrepentimiento», y así también, como una mariposa *(volvoreta)*, bella, humilde, inconsciente y alegre, nos presenta Fernández-Flórez a la delicada heroína de su novela. Mas ¡ay!, al encarnar el símbolo de la mujer-naturaleza y del amor-manantial en una muchacha de nuestro tiempo, enseñada a leer y a escri-

bir, doctorada en las aulas sospechosas del servicio doméstico e iniciada prácticamente desde niña en los arcanos del amor, el Sr. Fernández-Flórez vió que la realidad iba a contradecir su tesis, y que para evitarlo necesitaba prescindir, en su personaje, del egoísmo, del amor propio, de la sensualidad, del pudor y de cuantos sentimientos, hábitos e instintos dan, ordinariamente, impulso a la máquina humana. Nuestro autor (aquí surgió el pecado) no vaciló en simplificar, al efecto, el mecanismo interior de *Volvoreta*, y quitó aquí un resorte, allá una palanca y acullá una rueda hasta hacer de su linda campesina una engañosa figura de mujer, capaz de todas las pasividades, pero exenta de vida propia. Y así se ha dado el caso de que en una novela psicológica se nos hurte el conocimiento de los estados de conciencia y de los procesos afectivos del personaje central. Al terminar la obra, el lector se pregunta, con palabras del propio Sergio: «¿Cómo se formularían los deberes y los derechos en aquella adorable cabeza, en aquel corazón de ritmo uniforme, que no suscitaba desequilibrios, ni arrebatos, ni alteraciones?...»

No se entienda por esto que el autor renunció en absoluto a la pintura moral de *Volvoreta:* antes abundan en la obra muy acertados ras-

gos descriptivos de su modo de ser; pero como las cualidades negativas (insensibilidad, indiferencia, inconsciencia, etc.) no bastan para definir un carácter, nos quedamos sin conocer una mitad, cuando menos, y por cierto la más interesante, del alma de la protagonista. En cambio, el Sr. Fernández-Flórez ha creado con solo dos trazos un admirable personaje episódico, descrito con tal intensidad, que después de cerrar el libro, nos queda la impresión de que doña María de Solís anda realmente por el mundo, enlutada y doliente, con el rosario entre las manos, paseando en un cochecito al único hijo que la muerte no le ha reclamado aún. ¿Por qué la sobriedad tiene tal fuerza evocadora en este caso? Porque el novelista ha infundido en su personaje dos sentimientos que, por sí solos, bastan para llenar y hasta para hacer que estalle el alma humana: el amor maternal y la fe religiosa. Cualquiera de ellos puede, no sólo obscurecer a los demás, sino anular toda pasión o instinto, incluso el de conservación; por eso, cuando el autor nos presenta una mujer que ama a Dios o a sus hijos en grado heroico, nos basta conocerla en este aspecto para ver claramente el proceso interior que corresponde a cada uno de sus actos.

Como estudio psicológico completo, el de

Sergio no deja nada que desear. El personaje está minuciosamente relacionado con el ambiente doméstico en que se mueve y con el paisaje que le sirve de fondo; vemos qué resistencias tiene que vencer, qué pasiones le impulsan, cómo se determinan sus acciones, cuál es la trayectoria de sus pensamientos y afectos y cómo actúan sobre su temperamento la herencia, la educación y las influencias sociales. Pero el adocenado carácter de Sergio no podía llenar una novela. Su iniciación carnal por el procedimiento, que pudiéramos llamar clásico, de la criada complaciente, su furor infantil al verse traicionado y sus breves andanzas periodísticas, sólo se leen con interés merced a la riqueza de observaciones con que el autor las ha aderezado.

Tampoco constituyen materia suficiente de la obra algunos personajes secundarios tan admirables como Muñiz y Chinto, ni episodios tan divertidos como el de la redacción del *Avante*, ni relatos tan cómicos como el de la cacería, ni siquiera cuadros tan sobrios y entonados como el del exorcismo. La novela es *Volvoreta*, y en ella había que concentrar el interés. La aldeanita gallega, que pasa en pocos meses desde criada rural a querida de lujo, es, literariamente, un caso digno de ser estudiado

por un novelista psicólogo. El Sr. Fernández-Flórez vió el asunto acertadamente, como lo prueba el título de la obra, pero quizá advirtió también las dificultades de ejecución que presentaba, y no se atrevió a ir derechamente al fondo. Con todo, y para que las precedentes salvedades no se tomen en más de lo que significan, repetiré, para terminar, que me ha sido muy grata la lectura de *Volvoreta*, y que he puesto el volumen entre mis libros predilectos. (1)

(1) Pocos días después de publicado el presente artículo, la obra del Sr. Fernández-Flórez obtuvo por unanimidad el primer premio en el concurso de novelas convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

«EL VERDADERO HOGAR»

DESPUÉS de un largo silencio, motivado, sin duda, por la intensa actuación en las misiones oficiales a que le llevó su carrera, el distinguido diplomático y laureado escritor don Mauricio López Roberts acaba de reanudar su afortunada labor literaria, añadiendo a la interesante serie de novelas que comienza con *Las de García Triz* y termina con *Noche de Animas*, la obra cuyo título encabeza estas líneas.

El problema tratado en *El verdadero hogar* no es ciertamente nuevo en la literatura: el conflicto sentimental que entre los padres y los hijos se produce por desnivel moral, intelectual o social, y que puede ir desde la callada amargura hasta la tragedia, ha sido ya tocado por novelistas de todos los países. (Recuérdense, por ejemplo, *Padres e hijos*, de Turguemef, y

Casta de hidalgos, de Ricardo León.) Pero el señor López Roberts, al plantear el problema con datos felizmente observados en nuestra inexplorada clase media, y al situarlo en los barrios bajos de la corte, nos lo hace mirar a nueva luz y le da realidad inmediata, añadiéndole en interés lo que tal vez le quita en generalidad. Sin acudir a causas más complicadas y sutiles, basta considerar la tendencia ascendente, natural en todo linaje vigoroso, para imaginar el contraste de sentimientos y de ideas que ha de surgir entre cada generación que declina y la que, puesta ya en un peldaño superior de la escalera social, aspira a sucederla. En este aspecto, el asunto tiene un carácter universal. Lo singular del problema presentado por el Sr. López Roberts está en que el personaje descentrado por adelantamiento es una niña y, sobre todo, en que el caso ocurre precisamente en España.

En nuestra patria, como en todas partes, la familia acomodada de la clase media que tiene un vástago varón se preocupa, desde que el angelito nace, en orientarlo hacia una profesión o carrera que, a ser posible, resulte más honrosa, brillante y lucrativa que la ejercida por el padre. Las niñas, en cambio —y esto ya no sucede de igual manera en todas partes— vienen por acá al mundo con uno de dos fines igual-

mente elevados y generosos: ser «el consuelo de la vejez» de sus padres, o «hacer la felicidad de un hombre»; y como para tan altruista cometido no necesitan, a juicio de los padres, preparación especial, basta con dejar que las pobrecitas vayan creciendo y aguardar a que la Providencia resuelva la inexcusable alternativa, puesto que «boda y mortaja del cielo baja». A veces, «el consuelo de la vejez» está representado por una señorita avinagrada e inútil, cuyo incierto mañana es la más aflictiva pesadumbre de los padres en los últimos días de su vida; y también suele ocurrir que «la felicidad del hombre» deje algo que desear en lo tocante al gobierno de su casa; pero éstas son excepciones imputables a la imperfecta condición humana, y que en nada desvirtúan nuestro concepto tradicional relativo a la misión de la mujer.

De este concepto se derivan normas fundamentales de conducta, que no es lícito infringir impunemente. Así, cuando algún padre inexperto se empeña en que su hija sepa leer, escribir y contar, o pretende que adquiera un ligero barniz de buena crianza, ha de pensar bien en lo que se mete; porque, o la niña ha de ir a una infecta escuela del barrio, donde por cada punto de costura le enseñan dos picardías y tres desplantes, o hay que entregarla

al influjo avasallador de unas monjitas, deliberadamente ajenas a la vida terrenal, por efecto de sus convicciones religiosas, y extrañas, generalmente, a nuestro espíritu y a nuestras costumbres, por su condición de extranjeras.

Don Cándido y doña Jesualda, dueños de un fructífero establecimiento de compraventa mercantil, sito en la calle del Ave María, tienen una hija única, Almudenita, que pasa sus primeros años en la tienda, sentada al borde de los colchones recién pignorados, y escuchando el sórdido e invariable diálogo de sus progenitores con la abigarrada clientela. Llegado el momento en que la niña no puede continuar en la tienda, los padres deliberan acerca de su situación. Con la maestra de la calle del Olmo —se dicen— sólo aprenderá «ordinarieces», y se hará «una chulona descarada»; en cambio las monjas francesas del cercano colegio de Santa Voz ofrecen, por un precio relativamente modesto, una esmerada educación moderna, con todos sus refinamientos, adornos y exquisiteces. Consultado el bolsillo, que se muestra repleto, los padres se deciden por Santa Voz, y allá va interna Almudenita.

Pasan los años, termina sus estudios la educanda, y sale hecha, en efecto, toda una señorita distinguida, pero tan ajena a su casa y a

cuanto en ella ocurre, que comienza por cohibir a sus padres, se ve junto a ellos como una extraña, se siente sola y desamparada en su hogar, se va reconcentrando poco a poco en un mundo interior poblado de recuerdos, y al primer contratiempo que le ofrece la vida vuelve los ojos al convento, que se le muestra claramente como la mansión de reposo, como «el verdadero hogar» de las almas inadaptadas a las realidades terrenas. Entonces es cuando los padres, con el corazón desgarrado, se reprochan su irremediable error. «Cuánto mejor nos hubiese ido —clama la madre entre sollozos— si la dejamos en la escuela de la calle del Olmo. Sería una chulona y no bordaría ni chapurrearía el francés, pero con nosotros hubiese vivido, y en caso de necesidad seguiría con esta tienda, y daría por un mantón o por unas orlas lo que honradamente se puede dar».

He aquí, a mi juicio, el fondo y la tendencia de la última novela del Sr. López Roberts. El autor ha tenido buen cuidado de no dar a su heroína temperamento ni aficiones místicas, pues esto habría alterado esencialmente la índole del conflicto. Ni Almudenita siente en su pecho la hoguera de la caridad, ni brillan en su alma los destellos de la gracia divina. Lo que la atrae al convento es la dulzura de las voces,

la caricia de las miradas, la suavidad de los modales, el andar silencioso, la soledad de los claustros, el jardín placentero, el ambiente muelle y apacible, todo aquello, en fin, que sin ser de especial utilidad para la salvación del alma, es regalo y descanso para una sensibilidad refinada. Es, pues, la educación, esa esmerada educación de que tan amargamente reniega al fin doña Jesualda, la que ha soltado los vínculos afectivos y ha alzado la pared invisible, que, más aún que los muros de la clausura, mantendrá irremediablemente separados a los padres y a la hija.

Fuera de los personajes centrales, trazados con vigor y sobriedad, andan por la novela interesantes figuras secundarias, entre las que merece muy honorífica mención doña Domitila, la rozagante capitana, siempre recién viuda, cuyas andanzas amorosas tienen un curioso reflejo, por lo que hace a los altibajos de fortuna y a la varia condición social de sus amigos, en los objetos que pignora en casa de doña Jesualda. El contenido emocional de la obra, sabiamente distribuído, no rebasa jamás la nota de ternura; las descripciones, especialmente las del convento, tienen gran fuerza evocadora, y el lenguaje, no exento de ironía, es tan espontáneo y natural, que hasta los desaliños que a

veces se advierten parecen respetados de propósito para huir del peligro de la afectación.

En suma, una novela que hace honor a la pluma que escribió *Doña Martirio*, y que, si no me equivoco, ha de valer muchos aplausos a su autor (1). Vaya por delante mi parabién muy sincero y afectuoso.

(1) Varios meses después de publicados estos renglones, la novela a que se refieren, fué agraciada con el «Premio Fastenrath» por voto uuánime de la Real Academia Española.

«UN GRITO EN LA NOCHE», POR PEDRO MATA

DURANTE la lectura de este libro, que lleva por subtítulo «Novela de amor y de dolor», mi interés se ha visto muchas veces solicitado, más que por la romántica duquesa de Ansó, protagonista, y más que por el adolescente Agustín, su sobrino y adorador, por la figura, constantemente en primer término, del propio autor de la novela. Diríase que, al escribir *Un grito en la noche*, Pedro Mata ha querido ofrecernos la demostración práctica de cómo se confecciona una novela, mostrándonos, de paso, su perfecto dominio de la técnica profesional. Para ello, en lugar de esconder el plano y la andamiada de la obra, dando así a la narración novelesca el aparente desorden con que los dramas reales se ofrecen a nuestro áni-

mo, nos deja ver anticipadamente el esquema a que han de ajustarse los acontecimientos; nos presenta, uno por uno, a los seres imaginarios que han de intervenir en la acción; nos habla de por qué escribe lo que escribe, de por qué no escribe lo que calla, de por qué se propone decir tal cosa o no decir cuál otra; nos instruye, en fin, en no pocas interioridades del oficio de novelista, y, con un motivo o con otro, se presenta a cada paso en el proscenio para charlar con los lectores y para codearse con los personajes. No es, pues, extraño que lleguemos a tomarlo por uno de éstos, y que, sobre el trágico fondo que van tejiendo en la novela las pasiones y el infortunio, resalte y nos atraiga la figura equilibrada del autor, siempre seguro de su arte y... encantado de haber nacido.

Porque, indudablemente, el autor de *Un grito en la noche*, como escritor al menos —y ojalá le ocurra lo mismo en otros órdenes—, debe de ser un hombre feliz. En primer lugar, para él «no hay nada más agradable que el placer de escribir cuando se escribe a gusto». Y por si esto no fuese ya bastante suerte para un escritor profesional, vemos que, además, Pedro Mata, al emprender la carrera de las letras, supo adoptar una norma de vida que, seguramente, le envidiarán no pocos lectores. Según

nos cuenta, el Universo se ofreció a su mirada como un río caudaloso, en cuyas floridas riberas cantaban sin cesar los pájaros y reían mujeres hermosas entre chasquidos de «tenues copas de cristal». ¿Qué hacer ante tan maravilloso espectáculo? ¿Investigar de dónde venía la corriente? ¿Torturarse indagando adónde iría a parar? «¿Descubrir —son las palabras del interesado— el origen de la Vida, o sumergirse en la inmensidad de la Muerte?» (Algo mejor que todo eso.) «Había —sigue hablando Pedro Mata— muchas mujeres en las márgenes del río, y había unas barcas atadas a la margen. El autor se embarcó en una de ellas y estuvo cruzando de una orilla a otra. Así pasó lo mejor de su vida, siempre entre flores, entre pájaros, entre vinos y entre mujeres... Puesto en el dilema de pensar o vivir, optó por vivir. El autor ha vivido mucho, pero no sabe nada de nada». Esto último bien se echa de ver que es pura modestia y, al propio tiempo, un consuelo ofrecido a los pobres mortales a quienes el destino, ¡ay!, escatimó mezquinamente las flores, los pájaros, los vinos, y, sobre todo, las mujeres.

Se dirá que los anhelos del escritor no se satisfacen con hacer de la vida un jardín encantado, aunque se sume a este prodigio el placer de verter luego en las cuartillas la miel de la

sabiduría acopiada en mil gustosos experimentos. Es verdad. Generalmente, los literatos escriben para ser leídos, y los hay que, además, desean ver su labor estimada: de aquí que el posible desvío del público o las censuras, justas o injustas, de la crítica puedan ser para ellos motivo de preocupación. También en este punto ha logrado triunfar Pedro Mata. Él sabe que se le ha tachado de inmoral; sabe asimismo que el público, ignorante de los cánones estéticos por que se guía el autor («la arquitectura, la proporción, la ponderación y el contraste») suele encararse con él cuando le parece que cierto capítulo es ñoño, que tal escena es indecente o que determinado personaje es cursi. ¿Qué importa? «El autor está muy por encima de todo eso; de los personajes, de la novela... y del público. ¿Y la crítica? ¡Bah!, la crítica... la crítica...»

Pero, como la perfecta felicidad no es de este mundo, Pedro Mata tiene también sus ratos de amargura. En aras de la brevedad, según nos advierte, se ve obligado a sacrificar con frecuencia interesantes escenas, descripciones y episodios, haciendo en su relato «dolorosas amputaciones»; y esto, para quien tiene por deporte supremo «el placer de escribir», representa, indudablemente, una contrariedad.

Así y todo, la novela tiene más de 500 páginas.

Y acaba inopinadamente. El aprovechado sobrino sale bien pronto del ciclo platónico, aleccionado en el *ars amandi* por una experta cortesana, que utiliza al efecto el mismísimo texto de Ovidio (*sic*). La duquesa, previa una decorosa resistencia, corresponde ampliamente a la pasión del joven Agustín, y llega en sus pruebas de amor hasta usar unas ligas cuyos broches de oro son sendos medallones con miniaturas del ser amado. Mientras tanto, una hija de la duquesa, próximamente de la misma edad que el galán, sospecha lo que está ocurriendo; se lo hace entender así a su madre, y, además, se enamora del primito. ¿Qué catástrofe nos espera?

No es la primera vez que este conflicto se plantea en la literatura. En *Ce qui ne meurt pas*, de Barbey d'Aurevilly, hasta los términos del problema son iguales a los de *Un grito en la noche*. (Allan, diez y siete años; la condesa Scudemor, cuarenta; Camila, hija de ésta, catorce.) En la solución del autor francés, tan trágica como humana, sólo interviene el libre mecanismo de las pasiones. En la obra del novelista español, el desenlace, o la terminación, que no es lo mismo, está a cargo de un accidente de automóvil. Agustín, circunstancialmente sepa-

rado de la duquesa, que pasa una temporada en el campo, se propone sorprenderla con su visita. Ya cerca de la casa, vuelca el vehículo. El conductor, aunque mal herido, conserva el conocimiento y el habla; el señorito fallece instantáneamente, por fractura de la base del cráneo. Desde una ventana de la finca, la duquesa, su hija Eulalia y la madre de Agustín han oído *un grito* desgarrador *en* la calma absoluta de *la noche* (no se indica la marca del automóvil extra-silencioso, que se acerca sin ser notado). El grito, que no procede del *chauffeur* como pudiera creerse, sino de Agustín, sólo Eulalia «lo oyó en el corazón». «Allí estaba la madre, allí estaba la querida, allí estaban todos, y nadie lo entendió. Y es que todos lo escucharon con los oídos...» (¿La madre también?)

Los admiradores de Pedro Mata, que son muchos, hallarán comprobadas en este libro emocionante, ameno y limpio de crudezas naturalistas, las excelentes condiciones que, para el cultivo de la novela, había acreditado cumplidamente nuestro autor en *Corazones sin rumbo*. En *Un grito en la noche*, los tipos de mujer son, no sólo los más atrayentes, sino también los mejor estudiados. La duquesa protagonista, «romántica como una costurera», y las «chicas alegres», entre las que se destacan la sincera y

desconcertante Maruchi, constituyen verdaderos aciertos. El diálogo tiene momentos de gran intensidad dramática, y el lenguaje, generalmente escaso de imágenes y libre por igual de giros chabacanos y de refinamientos preciosistas, se mantiene, desde el principio hasta el fin de la obra, en un tono de apacible corrección; que, sin llegar a la distinción aristocrática, podría muy bien clasificarse como de «clase media acomodada».

«EL LUCHADOR» POR J. LÓPEZ PINILLOS

SIEMPRE he oído decir que el Sr. López Pinillos («Parmeno»), en su triple condición de periodista, novelista y dramaturgo, es un escritor fuerte. ¿Qué ha de entenderse aquí por fuerte? Fuerte era el agua tofana, inofensiva al paladar y mortal para el organismo; fuerte es el aguardiente de Chinchón, que abrasa la boca y luego conforta el estómago. No hay escritor más fuerte, en cuanto al fondo satánicamente destructor de sus obras, que Anatole France; y no existe un escritor más suave que el propio France por lo que toca a la serenidad y euritmia de la forma. El Sr. Pinillos se parece más bien al Chinchón. De él podría decirse, invirtiendo la sentencia del jesuíta Aquaviva, que escribe «fortiter in modo, suaviter in re», ya que su fortaleza no procede de la agresivi-

dad del pensamiento, ni de lo atrevido de las ideas, ni del rigor y solidez de la trabazón dialéctica; es fuerte porque emplea voces desmesuradas, y exagera las comparaciones, extrema los contrastes, sobrecarga la sátira, recalca los trazos descriptivos, retinta los perfiles, violenta los ademanos, hipertrofia los caracteres, maltrata a sus personajes, es cruel sin necesidad y va siempre, como si no pudiese detener su ímpetu, un poco más allá de lo que parecía proponerse. Y esto lo hace el Sr. Pinillos honradamente, con entera sinceridad, porque la exageración es tan connatural de su temperamento como lo es del espejo ustorio el aumento de las imágenes.

Esta condición, que no siempre se traduce en defectos, y que tiene muy honrosos precedentes en la literatura castellana, se echa de ver, más que en otras obras de nuestro autor, en la que motiva las presentes líneas.

El Luchador se compone de un capítulo de novela, malogrado por un crimen de película, y precedido de una prolija descripción del ambiente periodístico madrileño, que ocupa más de las dos terceras partes del libro. Ureña, nueva encarnación del Acuña de *Los Centauros*, que también se llamaba «El Luchador», ingresa en una redacción madrileña, va traban-

do conocimiento con los más variados ejemplares de una arbitraria fauna periodística, y, comó el personaje de Ricardo León, sólo halla en su camino un selecto muestrario de imbéciles y sinvergüenzas. En este punto el ensañamiento satírico del Sr. Pinillos es, a más de excesivo, inoportuno. Debió prever que el testimonio de un profesional de la Prensa, siquiera se mantenga estrictamente en el terreno de la ficción pura, adquiere un innegable valor documental en cuanto se refiere al periodismo. Y si es verdad que escogiendo lo peor de cada casa se podría componer, en efecto, una redacción como la de *La Independencia*, no por eso ha de estimarse lícito, artísticamente, confiar la representación de toda una clase a sus más despreciables individuos, aunque estén fotografiados de la realidad. Barciel es un gacetillero sucio y repugnante, que se entretiene en cazar ratones para hacer de ellos pisapapeles, inyectándoles, en vivo, ácido fénico y sublimado. Orellana, «el vendedor de nubes» (aquí viene a la memoria «el vendedor de sol», de Rachilde), es un perfecto granuja, que, como los timadores de «isidros», baja a las estaciones a vender permisos para andar por la calle de Alcalá; Garcés, el crítico, es un ente venenoso, desabrido y grosero, que se pasa la vida cosechando bofetadas

y puntapiés; Távora es un chulo repulsivo; Lasarte, un villano que pospone la dignidad al bolsillo; el cronista de salones es un majadero que cree que el bacalao procede de ciertas minas de Escocia; Galo es un idiota; Andara, el gerente, un necio atrabiliario; Lafón, el director, un mentecato ignorante que sólo escribe «gallinazas trascendentales»...

¿Y «El Luchador»? ¿Será acaso, que el señor Pinillos ha reservado para el protagonista todas las dotes de honradez y talento de que carecen sus compañeros? Quizá fué esa la intención del autor, puesto que no hace cometer a Ureña ninguna indignidad manifiesta y aun le atribuye algo de ingenio; pero, después de verle tragar los grotescos infundios de «el vendedor de nubes», y revelar su necedad e incultura en la redacción de gacetillas y telegramas, queda convencido el lector de que, entre todo el personal de *La Independencia*, inclusos los empleados administrativos, no hay quien tenga dos dedos de frente junto con un adarme de vergüenza.

Hacia la página 170 aparece una figura de mujer que presagia una ráfaga de poesía en el ambiente sucio y miserable en que se desarrolla la novela. Rosina, cuñada del principal accionista del periódico, que habita enfrente de

la redacción, es una preciosa criatura de quien Ureña se prenda locamente. Ella le corresponde a la primera mirada, y se inicia el capítulo de novela de que hemos hablado al principio. El accionista poderoso protege estos amores, asegura al «luchador» una posición decorosa en el periódico y casa a los tortolitos en un santiamén. Pero he aquí que llega la escena de «¡al fin solos!», y Ureña descubre que la candorosa desposada está... de cinco meses. Y ya tenemos otra vez al Sr. Pinillos en su elemento, enseñándose en describir con pormenores repulsivos la deformidad corporal de la que hasta minutos antes nos había presentado como una grácil muñequita, pura, inocente y rendidamente enamorada de Ureña.

Aquí puede el lector interrumpir la lectura (lo cual es una solución) o disponerse a presenciar el diluvio de golpes con que el «luchador» martiriza prolijamente a la joven esposa hasta en los lugares más recatados e inasequibles de su cuerpo. Porque, eso sí: Ureña carece de dotes intelectuales para triunfar, pero puños... Vapuleando al crítico de *La Independencia* se acredita de «catedrático de atletismo»; a otro compañero de redacción lo pulveriza de una bofetada, y en cierto trance estrangula con magistral limpieza a un terrible «bulldog» que de

improviso le acomete. Es indudable que si en lugar de inclinarse a las letras se hubiese dedicado al circo, Ureña habría triunfado plenamente. En las horas de cólera que siguen al descubrimiento de su afrenta, el «luchador», entre otras hazañas, destroza, con el puñal que le servía de plegadera, el mobiliario de su casa. (Todo el que haya tenido que partir astillas con un hacha sabrá lo que representa destrozar muebles de caoba *con una plegadera.*)

Para olvidar sus penas, el luchador emprende un viaje a Portugal en compañía de una pupila de burdel y de... «Las Florecillas de San Francisco». Naturalmente, esta mezcla detonante, rociada además con vino en abundancia, transforma al «luchador» en una cosa indefinible, entre místico, abúlico y cínico. Vuelve al periódico, pide perdón a todo el mundo, se arregla con su esposa, se instala en el antiguo nido amueblado de nuevo (hay que suponer que también *la plegadera* habría sido renovada o afilada, al menos), y movido de un ridículo «franciscanismo» va humillándose ante sus antiguos compañeros y pidiéndoles golpes y desprecios.

Mientras tanto nos enteramos de que el seductor de Rosina fué Paredes, su propio cuñado, que sigue brutalmente enamorado de ella.

Una noche (aquí comienza la película), durante un banquete periodístico al que asisten el «luchador» y Paredes, éste sustrae las llaves del gabán de aquél; va a casa de Ureña, entra cautelosamente y trata de forzar a Rosina. Resiste ella furiosamente, amenaza con el escándalo, y entonces Paredes, cogiendo la consabida *plegadera* (que estaba providencialmente junto al lecho), asesina a su cuñada, huye, vuelve a dejar las llaves en el gabán del esposo y... aquí no ha pasado nada.

Esto es la novela. ¿Por qué mata Pinillos, digo Paredes, a la infeliz Rosina cuando asomaba el drama y el libro comenzaba a interesar? Por miedo de que se enteren las criadas del intento de forzamiento y lo digan al marido, y el marido lo asesine a él. Es decir, que el terrible, el dominador, el «desasosegante» Paredes, que no temió las iras del «luchador» escarnecido y aun lo mantuvo a raya cuando éste, loco de furia y en pleno vigor físico y moral fué a pedirle cuentas de su deshonra, mata ahora por miedo a la dudosa venganza de un pelele sin dignidad y sin energía. Y, sin embargo de esto, hay que reconocer que el tal Paredes, sanguinario y lujurioso debajo de su aspecto glacial y cortés, es un acierto de excelente novelista, que tal vez habría bastado para entonar toda

la obra si el autor lo hubiese utilizado hábilmente a manera de personaje central a quien sirviesen de comparsas el «luchador» y sus colegas.

Tal como está compuesta la novela yo no puedo felicitar sinceramente al celebrado autor de *Doña Mesalina*. Creo que contando con su profundo conocimiento del ambiente literario actual —redacciones, saloncillos y tertulias —imaginó que le sería muy fácil enhebrar una serie de escenas interesantes y divertidas (algunas lo son en sumo grado), a las cuales sirviese de pretexto un simple apunte de acción novelesca. Y porque imaginó la cosa fácil y sin riesgo, el Sr. Pinillos no acometió la empresa con el empeño y preparación que requería, ni puso a su servicio todas las envidiables dotes de escritor que tan legítimos triunfos le han valido en su brillante carrera literaria.

En cuanto al estilo del Sr. Pinillos, me remito a las observaciones apuntadas en otro lugar (1). Hoy, para terminar, sólo diré que algunas cualidades características de nuestro autor, tales como la magistral anotación de los diálogos y la riqueza y propiedad del lenguaje, aparecen corroboradas en *El Luchá-*

(1) Véase *Crítica Efímera*, I, páginas 295 y siguientes.

dor, y que la fuerza cómica con que están trazadas ciertas escenas y la delicadeza de otras muestran bien a las claras la flexibilidad de talento del Sr. Pinillos y cuánto tenemos derecho a esperar de él.

LITERATURA BARATA

ATENTA sólo a la literatura de 3,50 para arriba, suele la crítica ignorar la aparición de ciertas publicaciones periódicas que, por su enorme difusión, son, tal vez, las que más influyen en la cultura artística, intelectual y moral de las clases más numerosas de la sociedad. Para mí, en cambio, los muchos millares de menestrales, empleados y comerciantes que compran por unos cuantos céntimos cuentos y novelitas, son mucho más interesantes que los escasos centenares de personas que acostumbran a adquirir libros, y que merced al ejercicio habitual del espíritu crítico, o por un efecto de saturación literaria, reaccionan de manera automática frente a las ideas y emociones que la lectura les sugiere.

Muchas han sido las publicaciones económicas

que han visto la luz en estos últimos años *(La Novela Ilustrada, La Novela de Ahora, El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, La Novela de Bolsillo*, etc.), si bien ninguna alcanzó el límite de baratura, ya infranqueable, de la perra chica, a que ha llegado la reciente *Novela Corta*, de que vamos a hablar, lector, si no lo tienes a menos.

No hagamos caso del título. Por grande que sea la indeterminación de fronteras entre los géneros literarios, no es lícito llamar con propiedad novela corta a *Sor Simona*, de Galdós, ni al cuentecito de Répide, titulado *El camino de los brazos*.

El propósito editorial, aunque expresado en forma impropia de quien ha tomado sobre sí la tarea de educar al pueblo, no puede ser más noble y desinteresado: «Poner en contacto al vulgo con los grandes escritores. En España, el libro es caro. Nuestro bolsillo, pobre. Esta *abulia* (?) del público se deriva, no de su desamor a la lectura, sino al precio de las publicaciones, que, a pesar de su modestia *secular* (?), no guarda relación con nuestros depauperados bolsillos».

La Empresa se propone fomentar el amor a las letras, sin temor a la ruina de sus «intereses personales». *La Novela Corta* pondrá «al obrero y al lector *estoico* (?) en contacto permanente

con Galdós, Baroja, Dicenta, etc.» A costa de un «sacrificio editorial», sin precedente, se nos ofrece una «intensa obra cultural, que, *a pesar (sic)* de su carácter ameno, es profundamente pedagógica; la estirpe intelectual de nuestros colaboradores únicos —los más altos valores de nuestra literatura— son (*la estirpe... son...*) una garantía de buen gusto». ¡Lástima que alguno de esos señores de la estirpe no haya sido llamado para presentar decorosamente la nueva publicación!

Dentro de la lista de «colaboradores únicos», que son casi todos los escritores contemporáneos, desde Galdós a *Colombine*, y desde Benavente a *Parmeno*, forman categoría especial los «jóvenes maestros», entre los cuales, ¡ay!, no están ya algunos que hace poco ostentaban tan codiciado título, y que, al verse colocados, aunque sea por turno de ascenso, junto al venerable don Benito y a la eximia doña Emilia, habrán pensado, con melancólica resignación, en «la corriente inexorable del tiempo». Los editores advierten, además, que los «colaboradores únicos» *no serán los únicos* que colaboren. «Este criterio estrecho haría antipática la publicación. Cuando un escritor, ya en el libro, ya en la escena, alcance algún éxito resonante, solicitaremos su concurso. Pero debemos advertir que

esta consagración será una alta merced intelectual, que sólo otorgaremos de tarde en tarde...»

Tales son los propósitos de la empresa. En cuanto a la obra de los colaboradores...

Hace ya algún tiempo que el auxiliar de Física de un Instituto de esta corte ganó, en oposición, la cátedra de igual asignatura en la Universidad Central. Los alumnos, que se habían despedido de él en el último curso del bachillerato, hallaron, pocos meses después, en la clase de Física del preparatorio, no sólo una asignatura absolutamente desconocida, sino un catedrático más desconocido todavía. El auxiliar, negligente y rutinario, se había trocado en un sabio maestro, solícito, ameno y paternal. Y como alguien llevase a noticia del interesado los comentarios que de su repentina y profunda mudanza hacían los alumnos, exclamó aquél con extrañeza: «Yo creo que a cualquiera se le alcanza que la Física del Instituto no puede ser como la de Facultad».

No voy a hacr por ahora aplicación concreta de este verídico suceso a los colaboradores únicos de *La Novela Corta;* quiero tan sólo recordarles que la literatura de perra chica debe serles, cuando menos, tan sagrada como la otra, siquiera sea para no frustrar el designio de la nueva publicación. «De lo contrario —dice la

empresa— nuestro sacerdocio resultaría un falso apostolado. Medianías, no».

Y ahora, un último punto, que, aunque es algo escabroso para tocarlo aquí de pasada, no debe quedar en silencio. Se ha sostenido, no sin fundamento, al discutir la influencia social de la literatura, que toda verdadera obra de arte lleva ya en sí misma el remedio para los males que pueda ocasionar. Si es verdad, se nos dice, que hay que poner a la cuenta del *Werther* no pocos suicidios, en cambio no se ha hecho un cómputo de las Carlotas que, a punto de caer, se fortalecieron con el ejemplo de la heroína de Goethe. A esto podría contestarse que tampoco se sabe cuántas cayeron para evitar supuestos suicidios, y que, en cuanto a la virtud salvadora del antídoto, nunca es tan cierta y eficaz como la acción del veneno. Además de esto, hay que considerar que si cuando se estudia el influjo del libro en la sociedad, cabe suponer un tipo medio de lector, ni sabio ni ignorante, y tan alejado del candor infantil como de la experiencia maliciosa, el problema se complica cuando, como en el caso presente, la literatura se hace asequible a nuevas masas de lectores que, por su clase o por su edad, nunca hasta hoy tuvieron medio ni ocasión de gustar las bellas letras.

Para un espíritu maduro y equilibrado, el te-

rrible realismo de *Nana* puede ser una provechosa lección moral; para un muchacho de quince años, la lección quedará perdida entre el asedio de imágenes y excitaciones que la lectura le habrá producido. Y téngase presente que Zola es un excelso artista, y que su naturalismo vigoroso y romántico, es una exaltación desenfrenada de pasiones, apetitos e instintos, bajos y viles, si se quiere, pero humanos al fin. ¿Qué se diría, pues, de quien para «hacer patria» y «elevar el nivel cultural de un pueblo» propagase entre la juventud, no ya cuadros de vida licenciosa, sino la descripción de escenas de sadismo, con su obligado cortejo de misas negras, blasfemias y aberraciones sexuales? ¿Cómo es posible, por tanto, cohonestar la publicación del repulsivo *Caso clínico*, del «joven maestro» Sr. Hoyos y Vinent, con una obra de «apostolado, que viene a cumplir una alta misión, en estos tiempos de sicalipsis y exaltación taurina»? Si al señor Hoyos le llevan sus aficiones a cultivar ese trasnochado género de literatura, barrido ya de todas las naciones cultas, ¿por qué no reserva los frutos de su ingenio para solaz de sus íntimos, en edición lujosa y de escasos ejemplares? Sería «muy» Barbey d'Aurevilly... y todos iríamos ganando.

Yo he visto a muchachas de la clase media

leer en el tranvía el precioso cuentecito de Linares Rivas titulado *El poder de la ilusión*, y he sentido envidia de esos afortunados «colaboradores únicos» que, merced al generoso concurso de un editor bien intencionado, pueden llevar una pura emoción estética o un germen de bondad a millares de corazones; pero también he visto en manos juveniles el absurdo relato del señor Hoyos, zurcido con residuos librescos, falto de arte y henchido de morbosa sensualidad...

En fin, nadie está libre de dar un mal paso, y no es cosa de perder la esperanza al primer tropiezo. ¡Estaría bueno que, puestos de acuerdo cerca de cincuenta ingenios —«los más altos valores de nuestra literatura»— con una Empresa editorial animosa y desinteresada, no lograsen llevar a efecto la modesta obra de cultura en que se dicen empeñados!

Esperemos.

«EL ÁRBOL GENEALÓGICO», POR ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

HACE ya algún tiempo, en un artículo titulado «Literatura barata», que tenía por objeto señalar la aparición de *La Novela Corta*, hablé incidentalmente de *El caso clínico*, del señor Hoyos y Vinent. Esta novelita, que, según ciertos encomios editoriales, constituye la «obra-cumbre» de su autor, me pareció falsa, desagradable e inmoral; y por si esto era poco, aun me impulsaba a la censura el pensar que «el absurdo relato del Sr. Hoyos, zurcido con residuos librescos, falto de arte y henchido de morbosa sensualidad», se iba a vender a cinco céntimos, sin la clandestinidad de los folletos de kiosco, lo cual le aseguraba una difusión tan enorme como perniciosa entre la juventud que lee.

Sin duda, mi parecer debió de ir bastante acompañado en aquella ocasión, por cuanto a los pocos días publicó el Sr. Hoyos en *El Liberal* un artículo titulado «En defensa propia: La moral y la literatura»; y allí nos refería que su novela había promovido «una tempestad» y había tenido «la virtud de alzar una polvareda». Después aseguraba que el nivel de la crítica había «bajado mucho»; que «el que tiene que llegar, llega», y «el que vale triunfa por encima de todos los obstáculos»; y agregaba para justificar su rebeldía frente a las opiniones adversas: «Creo sinceramente que nuestro trabajo, desde el momento que se da al público, queda sometido a su juicio; pero claro está que nos reservamos el derecho de, cuando los que se han adjudicado encauzarle y guiarle ofrecen juicios (no respecto a la forma, sino respecto al fondo) que suponen equivocados, sentar nuestra opinión sobre la materia». Y todavía, por si no bastaba este párrafo, que, sin ser un modelo de sintaxis, resulta terminante en cuanto al concepto, el Sr. Hoyos concretaba su pensamiento por medio de un cuento oriental. «Eranse una vez —nos decía—, en un país de maravilla, tres príncipes» que ansiaban escalar cierto «misterioso vergel situado en la cumbre de altísima montaña». Un día, decidido el ma-

yor de los príncipes a emprender la aventura, oyó de labios de un viejo derviche la siguiente advertencia: «Sube esa cuesta...; pero ten en cuenta que durante tu ascenso oirás gritos, amenazas, insultos y también engañadoras promesas. Es preciso que nada atiendas, que no vuelvas la cara atrás»... Faltóle al príncipe fuerza de voluntad para seguir el consejo; tan pronto como escuchó las primeras voces «volvióse a mirar los invisibles enemigos, y al punto en piedra quedó convertido.» Igual suerte corrió el segundo príncipe. «Por fin, el menor, más prudente, llenóse los oídos de algodón, y así, inmune a las desaforadas voces... llegó a la cima y conquistó las tres maravillas...»

La notificación no podía ser más clara. Sería inútil que siguiésemos gritando; el Sr. Hoyos se proponía imitar al «más prudente» de los príncipes, con la ventaja de que, por circunstancias personales, ni siquiera tendría que llenarse de algodón los oídos.

Pero han transcurrido dos años y pico, y parece ser que entre tanto las ideas de nuestro autor acerca de la crítica se han modificado notablemente. Sea que él conquistó ya «las tres maravillas» y no pueden perjudicarle las «desaforadas voces»; sea que el nivel de la crítica literaria, que había «bajado mucho»,

ha vuelto a elevarse desde que el Sr. Hoyos la ejerce en *El Día*, con general aplauso, ello es que hoy por hoy, el autor de *El árbol genealógico* no se desdeñaría de escuchar opiniones ajenas, aunque fuesen tan modestas como la mía, y hasta cree que «más se aprende en las críticas adversas, si son de buena fe, que en las favorables dictadas por la amistad». Así me lo dice en una carta, tan amable como digna, de la cual me permito hacer mención por estimarla altamente honrosa para quien la ha escrito.

A este cambio de parecer del Sr. Hoyos bien quisiera yo poder contestar con una rectificación de mis juicios, que fuese enteramente favorable a su labor literaria; pero la sinceridad, que es el mayor testimonio de aprecio, me obliga a formular algunas reservas. En primer lugar, no acierto a ver con simpatía que se trate de aclimatar en España el cultivo forzado de la anormalidad como elemento de arte, y que tome carta de vecindad en nuestras letras la literatura del vicio, de la monstruosidad y del crimen. A más de esto, lo que en las obras de Mirbeau, Huysman, Lorrain y otros puede pasar como trasunto, más o menos deformado, de aberraciones reales, y digno de atención por este concepto, pierde todo interés y se nos an-

toja arbitrariamente falso en cuanto lo vemos proyectado a nuestro alrededor y fuera del único ambiente que le es propicio.

En *El árbol genealógico*, el Sr. Hoyos ha elegido como escenario una vieja ciudad castellana, que más parece vista en un cuadro de Zuloaga que copiada del natural, y sobre este fondo mueve los personajes de su obra, físicamente anormales los unos y moralmente los restantes, salvo los que lo son de ambas maneras. No voy a entrar en los pormenores de la novela; ni siquiera me interesan ahora graves pecados contra el idioma, ni distracciones de tanto bulto como la de poner a Cádiz «en las azuladas ondas mediterráneas». Sólo quiero invitar una vez más al Sr. Hoyos a que se aparte de esa que él llama «una de sus dos modalidades»; y voy a hacerlo, no con palabras mías, que no tendrían otro valor que el de su «buena fe», sino por boca de una alta autoridad a quien nuestro autor rinde seguramente especial acatamiento: «... y si fuese cierto (habla la condesa de Pardo Bazán), como él (el Sr. Hoyos) suele repetir, que es mi discípulo, yo le diría que de ordinario lo es de la intoxicada y pervertidora Rachilde, y que yo quisiera reproducir la escena de *Roberto el Diablo,* en que, de una parte el espíritu del mal tira de un brazo a Ro-

berto para llevárselo a los infiiernos, y de otra, Alicia —¿se llama Alicia?—, símbolo del bien, lo sostiene y defiende. El bien aquí es la normalidad, el sentido de lo real, de lo natural y de lo sencillo, que también la sencillez tiene su encanto».

Es probable que al Sr. Hoyos le hubiese sido más difícil conquistar por los caminos ordinarios el numeroso público de que se enorgullece; pero ya que lo tiene, le sobran medios para conservarlo, sin encerrarse en esa su teratología convencional, donde, aunque a primera vista parezca otra cosa, hay mucha menos variedad que en la vida cotidiana. El autor de *El árbol genealógico* tiene dotes sobresalientes de escritor. Sus diálogos de personajes plebeyos son verdaderamente admirables, y lo serían también los de gentes encopetadas, si no ensartasen a cada paso frases en francés, de las cuales una sí y otra no, cuando menos, están equivocadas. En la descripción exterior de las figuras y en la pintura de escenas movidas o violentas, el Sr. Hoyos se empareja a menudo, por la sobriedad y la energía, con los grandes maestros de la novela contemporánea.

Déjese, pues, convencer por Alicia; olvide la literatura de pesadilla y... no le pesará.

«LA SULAMITA», POR F. GARCÍA SANCHIZ

COMO verdadero escritor de raza, el autor de *La Sulamita* tiene el don de la expresión feliz. Es cierto que sus frases, para henchirse de intención y significado, frisan a veces con el conceptismo y no rehuyen los giros incorrectos; pero estos pecadillos de forma, que no traspasan nunca la linde del buen gusto, tienen suficiente disculpa en su misma espontaneidad. Al contrario de algunos escritores —no necesito nombrarlos— que, para simular una personalidad poderosa, ofenden deliberadamente la Gramática y visten sus lugares comunes con neologismos pedantescos, García Sanchiz improvisa su elocución, altamente expresiva, con voces cotidianas, y sólo se aparta de la sintaxis para seguir la línea del menor esfuerzo.

Aun podría alegar nuestro autor otra atenuante para sus incorrecciones de estilo: la originalidad. No es, en efecto, tan disculpable la inobservancia de las reglas en quien se limita a repetir tópicos eternos, como en el escritor que aspira a expresar sentimientos, ideas o percepciones que aun no lograron en el comercio verbal una equivalencia adecuada; y García Sanchiz, no por afán de singularizarse, sino para mejor traducir lo íntimo de su temperamento, necesita a cada paso decir cosas nuevas o decir las ya conocidas de un modo original.

Con estas cualidades, no es maravilla verle sobresalir en el difícil arte de la crónica; pues, si bien no escasean periodistas que sepan hilvanar unas bellas palabras líricas o extractar un artículo de enciclopedia con ocasión del Carnaval, de la primavera o de los sombreros de paja, son, en cambio, contados, contadísimos, los escritores que aciertan a seguir y subrayar la actualidad con un comentario humorístico, trascendental o simplemente ameno. Y entre éstos, que son los verdaderos cronistas, ocupa García Sanchiz lugar preferente. Cualquier asunto, cualquier tema, el más árido e infecundo, sirve para despertar en su fantasía inagotables asociaciones de ideas y de imágenes sensitivas, que se traducen en atrevidas comparaciones, metáfo-

ras y alegorías, no todas igualmente afortunadas, pero siempre expresivas, ingeniosas y personales.

¿De dónde, pues, proviene el desvío que, respecto de tan interesante escritor, iniciaron ha poco tiempo algunos de sus lectores? Según oí decir a más de uno, se dolían de que García Sanchiz se recluyese con sobrada frecuencia en ambientes enrarecidos y de un exotismo artificial —comedores de los grandes hoteles, estudios de pintor, tertúlias bohemias—, donde, a la larga, la más exuberante imaginación y la pluma más pintoresca y arriscada no se libran de incurrir en monotonía.

No diría yo que el cargo fuese enteramente infundado. También en *La Sulamita*, cuyo asunto es la preparación y lanzamiento de una joven burguesa en clase de bailarina exótica, predomina la descripción de tipos y costumbres de la bohemia artística refinada; pero, en aquellas páginas de la novela, excelentes para mi gusto, en que el autor nos da la visión de su paisaje natal o nos describe la visita a un colmado andaluz, está la mejor garantía de que, si García Sanchiz pudo hallarse temporalmente aprisionado por ciertos temas de la frivolidad elegante —señoritas estilizadas, champaña y cosmopolitismo—, le sobran facultades para

romper el cautiverio y abarcar con su arte los más amplios dominios de la Naturaleza y de la vida.

Como aliciente secundario, que para algunos será primordial, conviene advertir que *La Sulamita* tiene valor de documento histórico; pues muchos de sus personajes, con sólo cambiarles el nombre, quedarían convertidos en retratos de gente conocida.

«LA ESPUMA DE AFRODITA», POR FELIPE SASSONE

YO no soy un pornógrafo —exclama repetidas veces Felipe Sassone en el prólogo de su novela *La espuma de Afrodita*—. Y en la reiteración de la advertencia se echa de ver, junto al resquemor de haber traspasado en dirección de la pintura erótica la zona extrema del realismo, el afán de no ser catalogado entre los cultivadores de ese género inmundo que se llamó en Grecia «literatura de cortesanas», y que convierte al escritor en proxeneta de satisfacciones frustradas, o en vendedor de afrodisíacos para apetitos estragados o prematuros.

«Yo no soy un pornógrafo» —vuelve a gritar Sassone más adelante—, rechazando de antemano la denigrante imputación; y yo, que acabo

de leer su libro, siento ganas de responderle: «Efectivamente, no es usted un pornógrafo; pero es lástima que se haya expuesto a parecerlo, por no renunciar a unos cuantos pasajes, que, en junto, no sumarán una docena de páginas, y que no añaden mérito ni interés a la novela».

Conste que no me refiero a nada que sea esencial o conveniente para el pensamiento de la obra, a todas luces respetable y legítimo. La lucha entre la ambición intelectual y la pasión erótica, ya iniciada a la sombra del árbol del bien y del mal, es un tema que corre por los libros sagrados, fecunda la literatura de todos los tiempos y países, y será siempre uno de los asuntos más humanos y trascendentales que un autor pueda proponerse. Mis reservas se dirigen concretamente a ciertos sucios pormenores de bajo realismo, disculpables tal vez en un discípulo de Zola, pero imperdonables en un literato «muy siglo xx», delicado poeta y entusiasta *d'annunziano*.

Y la prueba de que el propio Sassone no las tiene todas consigo en cuanto a la licitud de algunas páginas de su novela, está en el lema que ha inventado para justificarse... a medias. «La moralidad de un libro —afirma en la primera página del suyo— depende casi siempre

de la moralidad de los lectores». Decir «*casi* siempre» equivale a reconocer que algunas veces, por lo menos, la moralidad o la inmoralidad pueden estar latentes en lo escrito. «No ha sido mi intención —leemos en el prólogo— glorificar el pecado de la carne, sino más bien poner de relieve sus peligros...» Es posible; pero luego añade el autor: «... y exaltar a un héroe que luchó por vencer a su lujuria». Aquí ya no estamos conformes. Manuel Amalfi, hijo amante de su Lima natal, nieto agradecido y cariñoso de la abuela España, señorial y hospitalaria, poeta y dramaturgo, aprendiz de tenor en Italia, contertulio en París de simbolistas y decadentes, y admirador en Madrid de Valle-Inclán y Rafael «el Gallo»... no pudo decir con verdad que luchó para vencer a la lujuria. La saciedad, la extenuación o el asco, le libertaron alguna vez de la servidumbre de la carne; pero fué siempre la lujuria quien le dejó a él, y no él a la lujuria.

«Mi protagonista —continúa el autor— es un sensual que se arrepiente de su lascivia; este arrepentimiento es todo el núcleo, toda la idea de mi novela...» También aquí hay que distinguir. Amalfi sintió hondamente, con sensibilidad de artista, la «tristitia» del aforismo clásico, epílogo obligado del deleite sensual, y apreció

a veces, con imparcialidad cruel, la vergüenza de su degradación; pero no se arrepintió nunca, hasta la última página de la novela. Antes por el contrario buscó, con diligente solicitud, fáciles ocasiones de pecado; y así vemos que en el relato de sus aventuras apenas intervienen sino mujeres predispuestas y viciosas por temperamento o por oficio. Falta, pues, el conflicto interior, la lucha de la voluntad inteligente con el instinto animal, lo que realmente hubiera sido el «núcleo» del «estudio de introspección psicológica» que el autor nos prometió en el prólogo. Ni siquiera es Amalfi un «caso» interesante de lascivia. Aprovechó mientras pudo sus facultades, cómo tantos otros, y al fin, de arribada forzosa, buscó refugio en el matrimonio.

Mas no por eso está vacía de sustancia la novela, cuyo subtítulo adecuado sería «Una novela de la vida literaria». En *La espuma de Afrodita* hallamos, en efecto, admirablemente reproducidos los más interesantes aspectos de la vida literaria americana y española. Tertulias, cenáculos de café, redacciones, saloncillos, escenarios, conferencias, ensayos... Todos los rincones y todos los momentos en que se manifiesta la fermentación literaria de una época, van pasando por la novela como cuadros llenos

de animación y de color, sobrios, vigorosos y sinceros. En este terreno, la «introspección psicológica» funciona con verdadero acierto y da ocasión a páginas excelentes. Sirvan de ejemplo las dedicadas a anotar las emociones de un dramaturgo durante el estreno de su obra.

Para mayor interés de las escenas descritas, el autor coloca en ellas personajes reales, y los mueve con singular habilidad. He aquí al gran Don Ramón, futuro catedrático de estética, ceceando arbitrariedades ante un cenáculo de pintores desorientados; mirad allí al divino Rubén, con su caraza de ídolo bárbaro y sus manos aristocráticas, devorando golosinas con deleite infantil...

La prosa de Sassone, recia y expresiva, de puro sabor castellano peninsular moderno, contiene abundantes neologismos circunstanciales, que más parecen inventados para salir del paso que por el necio afán de distinguirse. Las influencias literarias que se advierten en *La espuma de Afrodita* son todas lícitas y discretas, salvo la de Eça Queiroz, cuyo *Epistolario de Fadrique Mendes* asoma alguna vez más de la cuenta.

«COMO LOS PÁJAROS DE BRONCE», POR D. JOSÉ FRANCÉS

IMAGINAR el sonido de una campana como un ave que cruza el espacio, es cosa fácil y no exenta de poesía; así, se ha dicho bellamente que las campanadas de un reloj caen en la noche «como pájaros negros», o que el repique de una ermita aldeana pasa sobre los campos «como un vuelo de tórtolas» (Valle-Inclán). La imagen del Sr. Francés, que convierte las campanas mismas en «pájaros de bronce», es ya algo más violenta; pero cuando la metáfora se complica es al querer que las campanas, a más de sugerir la visión leve y rauda del ave, apenas compatible con la pesadumbre e inercia de enormes masas de metal, simbolicen, ora las pasiones terrenas, ora el vario destino de los seres humanos. Es verdad que el autor, para

aclarar su pensamiento, hace que los protagonistas de la novela den rienda suelta a su pasión en lo alto de un campanario; mas, a pesar de esta circunstancia de vecindad, el símbolo no parece justificado. Si, por amarse entre campanas, Tulio y Elisa son *Como los pájaros de bronce*, los soldados y las niñeras que se aman en la plaza de Oriente podrían ser *Como los Reyes de granito.*

Para el Sr. Francés, su nueva obra «es, sobre todo, la historia dolorosa de un pobre hombre inteligente y rebelde, lo que en España *(¿por qué aquí más que otra parte?)* equivale a un calvario ineficaz y acechado de ajenas crueldades». Para el lector, en cambio, que sólo sabe del protagonista lo que en el libro se relata, el contenido de la novela es bien distinto. Ni la existencia de Tulio Moncada, a quien conocemos en plena aventura galante, puede llamarse propiamente «dolorosa», ni la «rebeldía» asoma por ninguna parte.

La suprema aspiración del bueno de Tulio es la de llegar a ser padre. Este anhelo germina en su espíritu con tal fuerza y en edad tan temprana, que, en vez de surgir como natural derivación del instinto amoroso, precede a éste y lo sofoca. Así, cuando en el albor de la pubertad las inquietudes sensuales acometen al pre-

coz aspirante a padre, vemos a éste inconmovible, no por virtud ni por temperamento, sino por voluntario sacrificio en holocausto de «los hijos futuros». Era natural que un hombre de este temple se casase al ganar la primera peseta. ¿Por qué no lo hace? Porque el sueldo de catedrático de francés en una capital de tercer orden no llega para mantener una familia. La razón es bastante discutible, ya que todos conocemos catedráticos de Instituto que sostienen decorosamente su hogar; pero ¿acaso le está a nadie vedado luchar por su mejoramiento económico? ¿Qué hace Tulio para aumentar sus ingresos? Nada. ¿Espera tal vez la fortuna por el camino de la herencia o de la lotería? No. ¿Tiene siquiera echado el ojo —cosa que cuesta bien poco dinero— a la que habría de ser madre de sus hijos? Tampoco. A los treinta y tantos años lo hallamos vegetando apaciblemente en su cátedra, dando codillos al tesorero de Hacienda y lamentando, para sus adentros, «el angustioso drama de su vida rota...» Convengamos, Sr. Francés, en que el «pobre hombre inteligente y rebelde» tiene más de «pobre hombre» que de lo otro.

Cierto día amanece en Urbesacra una mujer casada, hermosísima y elegantísima, cuyos antecedentes la acreditan como una fortaleza de

virtud. Tulio se enamora de ella; la forastera se deja querer, y cuando, ante la ventura inminente, el tímido catedrático se dispone a huir, es la propia Elisa quien corre a ofrecerle la realización placentera de las culpables delicias ensoñadas. Y sin que lo estorben obstáculos materiales, ni prejuicios de ningún género, ni las murmuraciones provincianas, ni siquiera las visitas semanales del marido, los amantes «encalenturan de amor a la vieja Urbesacra». Todo lo cual, aunque ocurra «en España», se parece bien poco a «un calvario ineficaz y acechado de ajenas crueldades».

Las escenas de amor tienen lugar, como hemos dicho, en lo alto de una catedral, y en ellas, sin que falten pormenores de mal gusto, luce el Sr. Francés el vigor descriptivo de su pluma con tanta minuciosidad y delectación, que hace pensar si en la nueva obra, todo, absolutamente todo, desde el título hasta la localización del asunto, no estará planeado para llegar a los cuadros fuertemente naturalistas del campanario. Nada habría en ello de censurable si para lograr las situaciones preconcebidas no se hubiesen forzado un tanto los caracteres de los personajes y las circunstancias externas de la acción. Fuera de este reparo, que no es grave, justo es reconocer que en la descripción de

la vieja ciudad de Urbesacra y en la pintura del ambiente provinciano, el Sr. Francés ha tenido verdaderos aciertos de observación y ha escrito páginas excelentes, llenas de luz y de color, y con gran fuerza evocadora.

Los demás cargos, de otra índole, que he de hacer al autor de *Como los pájaros de bronce* no se refieren ya a la novela en sí, sino al lenguaje en que está escrita. No contento el Sr. Francés con la relativa novedad conseguida en el tratamiento de un asunto vulgar, aspira a una mayor originalidad en lo tocante a los medios de expresión. Para ello, cuando no da con palabras obsoletas, forja vocablos a su antojo, o emplea los existentes con significaciones absurdas. En vez de «sombra», por ejemplo, escribe *umbratilidad;* en lugar de «toser», *destoser;* substituye «vibrante», por *vibrátil;* habla de las «calles *indefensoras*» (?), de «vocinglerías colorinistas», de manos tendidas *limosneramente*... Y no le arredran galicismos tan sucios e inútiles como el que sigue: «... un rudo golpe que Tulio no podría amenguar con el *pansamento* de sus palabras...»

Más censurable aún que estos caprichos verbales es la tergiversación de significados en que incurre el Sr. Francés, no se si por desconocimiento o deliberadamente. Véase la clase. El

verbo *somormujar* significa en buen castellano «sumergir» o «sumergirse en el agua», como dicen que suele hacer el ave palmípeda llamada *somomurjo*. Leamos ahora a nuestro estilista: «... la boca que *somormujaba* sonidos guturales...»; «el paralítico... *somormujaba* guturales gritos»; «el padre Ruiz... *somormujaba* las palabras rituales...», etc. Por lo visto, el Sr. Francés, guiado por el mocosuena, pensó que *somormujar* era algo así como «murmurar». Otro ejemplo, y termino. Para ponderar la palidez de una cara es frecuente decir que parece de *cera*. El adjetivo correspondiente a *cera* es «céreo»; pero, sin duda, no le gusta al Sr. Francés. ¿Con cuál creerán ustedes que lo ha substituído? ¿Con *cereal*? No. Con... *¡cerúleo!*, es decir, ¡¡azul celeste!!...

Ya sé que, por señalar estas y otras incorrecciones por el estilo, hay quien me llama con retintín «limitador del idioma». Declaro que no me ofende el remoquete, y que, si se entiende por idioma «eso» que yo censuro, no sólo acepto muy honrado el título de «limitador», sino que aspiro a merecer el de «exterminador».

ADUANEROS Y MATUTEROS DEL IDIOMA

ALLÁ en los comienzos de mayo de 1918 —tal vez lo recuerden aún mis lectores—, tocóme hablar de cierta novela que a la sazón había dado a luz el por tantos conceptos distinguido escritor D. José Francés. Y publiqué un artículo de dos columnas, donde sin escasear elogios, que ahora como entonces me parecen merecidos, expuse y razoné, en cuanto al fondo de la novela, ligeros reparos acerca del asunto y de su desarrollo, y señalé, en cuanto a la forma, algunas impropiedades de dicción que pasaban la raya de lo venial. Entre otros descuidos, lamentaba yo, y creo que no me quejaba de vicio, el repetido empleo de *somormujar* (sumergir), por «murmurar» o «hablar entre dientes», y el uso de *cerúleo* (azul celeste) por «céreo» o «de cera».

De antemano sabía yo que el Sr. Francés no agradecería mis observaciones; pero supuse que un literato de su altura, situado «más allá del bien y del mal» en punto a escrúpulos de lenguaje, y avezado desde hace muchos años a la perpetración de solecismos, barbarismos y demás infracciones análogas, tendría, a lo sumo, para mis censuras una sonrisa desdeñosa. Y, en efecto, transcurrió más de medio año sin que nuestro proteico escritor mostrase indicios de resentimiento. ¿Cuál no sería, pues, mi extrañeza cuando, al cabo de tan largo callar, vi que empezaban a brotar de la pluma del Sr. Francés los primeros síntomas de despecho?

Mi extrañeza no provenía —entiéndase bien— de considerar cómo ese mismo Sr. Francés, que al enviarme su novela se decía mi «admirador» y me llamaba «ilustre crítico», causándome con ello inefables delicias, había averiguado, después de mi artículo, que yo era solamente un «estéril y envidiosillo aduanero de la gramática». El hecho no puede parecer insólito a quien conozca, siquiera sea someramente, la «psicología, lógica y ética» del escritor profesional. Lo que me sorprendía es que el Sr. Francés hubiese tardado tanto en concretar su nueva opinión, o, mejor dicho, en darla a conocer. Y por cierto que, decidido a hacer-

lo, una explicable impaciencia fué causa, a última hora, de que el tiro se le escapase antes de tiempo. Porque es el caso que, cuando el señor Francés tuvo a bien asimilar, según queda dicho, mis funciones literarias a las del respetable y utilísimo Cuerpo de Aduanas *(Nuevo Mundo* de 13 de diciembre de 1918), tomó como pretexto una obra mía, *cuyo contenido no podía conocer*, por la razón sencilla, palmaria, irrebatible, de que dicha obra (1), no vió la luz *hasta tres semanas más tarde*. Hubiérase esperado a que se publicase el libro y, con él a la vista, ni le habría faltado motivo de censura ni ocasión decorosa para dar rienda suelta a su leal sentir.

Confieso que el módico desahogo del señor Francés, antes copiado, me dió bastante que pensar; no por su alcance, ni siquiera por su intención, sino por la misma tardanza e inoportunidad con que se había manifestado. ¿Qué circunstancia habría venido a avivar tan a destiempo un resquemor dormido, o acallado pacientemente, durante siete meses y pico? Aun no habría yo salido de dudas a estas horas si la musa de los grandes descubrimientos, la soco-

(1) CRÍTICA EFÍMERA, I (Divertimientos filológicos), Biblioteca Calleja, Madrid.

rrida Casualidad, no hubiese acudido en mi ayuda. Véase cómo.

Corrían los últimos días de diciembre, cuando una noche, acompañando a varios forasteros, se me ocurrió llevarlos a Eslava. Estaba el teatro rebosante de público, y se representaba la preciosa comedia de Martínez Sierra *El sueño de una noche de Agosto*, tan justamente celebrada por la crítica. En la escena segunda del segundo acto, si no recuerdo mal, Irene, la secretaria de un ilustre novelista, habla con Rosario, que aspira a reemplazarla en su empleo, y la previene contra los galanteos de cierto amigo que frecuenta la casa.

«—¿Quién? —pregunta Rosario—. ¿Ese gordo antipático?

—El mismo... —responde Irene, y añade luego—: ... es crítico y escribe en los periódicos... (Con desprecio): Por supuesto, muy mal... Eso me consta. Un día me escribió un papelito declarándose, y lo metió debajo de la máquina, y por decirme que tengo las manos tan bonitas que parecen de cera, me escribió que tengo las manos *cerúleas*... ¡Ya ve usted!»

Decir estas palabras la actriz, y estallar en la sala una carcajada unánime, estrepitosa y prolongada, todo fué uno. El enigma había dejado de serlo. Indudablemente —pensé en segui-

da—, en alguna de las primeras representaciones de *El sueño de una noche de Agosto* hubo un espectador que, al presenciar la escena antes copiada, no sintió ganas de reir: un espectador en cuyos oídos debieron de sonar las risotadas del auditorio como inequívoca advertencia de que, tras la vanguardia, fácil de arrollar, de los inermes «aduaneros de la gramática», están las irresistibles falanges de las gentes de buen sentido, dispuestas a crucificar con sus burlas a los osados *matuteros del idioma.*

No creo yo que el Sr. Martínez Sierra se acordase del artículo mío para sacar a escena el chistecito de las «manos *cerúleas*»; pero si el Sr. Francés supone que existió relación de causa a efecto, y por ello me muestra mala voluntad, no debiera al menos, para ser consecuente, calificar de «estéril» mi actuación aduanera. Tal relación demostraría, por el contrario, que la censura razonada de las incorrecciones de lenguaje no suele caer en saco roto.

Y así es la verdad. No hay escritor, por muy genial que él se crea, ni por muchos que sean los banquetes organizados en su obsequio, que tome la pluma con el deliberado propósito de escribir idioteces y decir una cosa por otra. Lo que sucede es que, por defectuosa organización de la enseñanza oficial, y hasta por ca-

rencia de obras racionales que faciliten el conocimiento práctico del idioma, nuestros literatos, salvo honrosas excepciones, se arrojan a llenar cuartillas sin haber aprendido a manejar el instrumento de su arte, y, naturalmente, desafinan. De aquí que entre nosotros sea más necesaria, y también más eficaz, la policía del lenguaje que en aquellos otros países, como Francia, donde toda persona culta, por muy escasos que hayan sido sus estudios, ha de haber dedicado buena parte de ellos al conocimiento del léxico, del mecanismo gramatical y aun de la historia de su lengua.

Ahora bien: yo soy tan eminentemente «comprensivo» (como ahora se dice) que me pongo en el caso de los matuteros, y hasta disculpo su punto de vista. Si el Sr. Francés hubiera contemplado en la picota a un querido compañero, por haber escrito disparatadamente *somormujar*, *cerúleo*, *pansamento* y demás lindezas, probablemente se habría congratulado de ello, y no por malevolencia, sino por la legítima satisfacción que experimentamos al escarmentar en cabeza ajena; pero quiso la suerte que una vez le llegase a él el turno, y, claro, al verse sorprendido en flagrante matute, la expresión más suave que saldría de sus labios sería el grito de ¡abajo los consumos! Por eso

yo no puedo tomarle a mal que me llame, aunque sea trayendo la ocasión por los pelos, «envidiosillo aduanero», ni que algún tiempo después, también sin venir a cuento y demostrando escasa inventiva, me califique nuevamente de «envidiosillo y fracasadete». Espero que no serán éstas las últimas finezas que me dedique el aplaudido comediógrafo, y prometo, por lo que a mí toca, devolverle siempre que pueda bien por mal, dándole aviso desinteresado de los deslices en que incurra.

En cuanto al temor expresado por el señor Francés, de que determinado «estilo deliciosamente asintáxico obligará a purgarse» al que suscribe para «evitar un cólico de bilis», he de contestar, primeramente, que no se dice *asintáxico,* sino «asintáctico», y, en segundo lugar, que en la variadísima flora literaria, como en el mundo vegetal, se dan en tan admirable proporción y promiscuidad los tósigos y las triacas, que, sin salir del reino de las letras, siempre es fácil hallar remedio para cualquier trastorno funcional. Hasta ahora, gracias a Dios, y merced a un amplísimo régimen de lecturas, que no excluye las que pudiéramos llamar *purgantes*, la modestísima vesícula biliar por que ha tenido a bien interesarse el Sr. Francés, funciona a las mil maravillas.

«LA INQUIETUD DE AMAR», POR E. MARTÍNEZ AMADOR

AL hablar de la interesante novela que motiva estas líneas, la crítica ha traído a colación el nombre de Felipe Trigo, dando una vez más por averiguada la «considerable» influencia de este escritor sobre «un gran sector de la literatura española». Es mucho lo que habría que decir acerca de dicha influencia, y seguramente el tema será dilucidado algún día con el necesario detenimiento; provisionalmente, nos bastará hacer constar que, si bien el envidiable éxito literario y editorial del autor de *La Clave* puso tras de sus huellas a no pocos noveles, de ninguno podría decirse en verdad que fué discípulo de Trigo ni continuador de su obra. Cuál más, cuál menos, todos creyeron que el secreto estaba en atreverse a pintar escenas eróticas con

palabras crudas y sintaxis descosida; y se atrevieron, en efecto, hasta que el fracaso les persuadió de su error.

Y es que el sensualismo exaltado de Trigo no era sólo un condimento excitante de su obra, ni una vibración acariciadora de los instintos inferiores, sino algo así como un erotismo trascendente, cuya significación y finalidad sobrepasaban los linderos de la obra de arte. El novelista de *Las ingenuas* situaba en la convergencia de todos los problemas humanos —religiosos, morales, fisiológicos, etc.— el problema sexual, y de su solución hacía depender la de los restantes; así, tomando como punto de arranque su concepto del «Amor Todo», se arrojó a planear la organización de una sociedad mejor y más dichosa que la presente, y hasta llegó a esbozar una teoría metafísica para su uso particular. Según la concepción de Trigo, lejos de ser la voluptuosidad una flaqueza del espíritu en obsequio de la carne, o un lazo tendido al individuo por el instinto de conservación de la especie, es la manifestación natural e incoercible del sagrado derecho al placer, derecho desconocido, cuando no condenado expresamente, por las sociedades contemporáneas, y contra el cual no debe prevalecer ninguna institución humana.

Se podrá demostrar que el sistema es racio-

nalmente absurdo, y que sus inmediatas consecuencias conducen a la inmoralidad y a la anarquía; pero siempre resultará que Trigo persiguió una interpretación total de la vida, sobre la base de la satisfacción de los deseos —materiales, intelectuales y afectivos—, y que, dentro de esa interpretación, expuesta y propugnada paralelamente en novelas y en libros doctrinales *(Socialismo individualista. El amor en la vida y en los libros)*, no hay aspecto de la sexualidad que no tenga legítima y especial significación. A más de que el autor de *La sed de amar* —y este dato es muy importante— concebía la novela como ciencia, y pretendió hacer labor, no de artista, sino de «biólogo» experimental.

¿Se dan, acaso, algunas de estas características en los supuestos «influenciados»? Quizá sería conveniente indagarlo antes de invocar el nombre de Trigo cada vez que se tropieza con una página erótica, ¡como si mucho antes que él no nos hubiese colmado las medidas el naturalismo, en punto a la descripción cruda, complaciente y circunstanciada del mecanismo fisiológico del amor!

Limitándonos en este momento a *La inquietud de amar* —título que, por cierto, no se acomoda bien al contenido de la obra—, no creo que el breve pasaje en que la exaltación pasio-

nal de la protagonista despierta en sus sentidos un fugaz estremecimiento de voluptuosidad, puede ser justificación, ni siquiera pretexto, para señalar en el Sr. Martínez Amador la influencia de Trigo como la de «una voz lejana que dicta e informa». Fuera de que la escena aludida, única de su índole, y velada además por la exquisita decencia del lenguaje, lejos de dar el tono a la novela, resulta en ella una nota discorde; pues durante los dos enamoramientos de Casilda Alcázar, que constituyen todo el asunto de la obra (primer ciclo: amor —entrega— desengaño; segundo ciclo: gratitud —amor— boda), la sensualidad sólo apunta en el momento anterior a la caída. Las páginas restantes, en que los sentimientos de propio decoro, abnegación, nobleza y generosidad campean tan a sus anchas como en la mejor época del romanticismo, podrían servir de lectura hasta para un colegio de señoritas.

Al estampar el Sr. Martínez Amador como subtítulo de su libro «novela vulgar», diríase que previó el cargo más grave que debía hacerle la crítica; ya que, en efecto, nada de cuanto vemos en *La inquietud de amar* —acontecimientos, personajes, pasiones, costumbres, ambiente, etcétera— se aparta un ápice de la trivialidad cotidiana. Lo que tal vez no tuvo presente nuestro

autor es que esa trivialidad, tema artístico tan legítimo como otro cualquiera, resulta de más peligroso manejo que los asuntos intrincados o extraordinarios. Porque si el novelista se contenta con referirnos un suceso vulgar cuyos antecedentes, desenvolvimiento y consecuencias son los mismos que solemos hallar en la vida ordinaria, ¿cómo podrá tenernos pendientes de su relato si no es a costa de un excesivo derroche de arte?

Teniendo cuenta de lo difícil del empeño, bien puede felicitarse el Sr. Martínez Amador de haberle dado cima en forma tal que permita augurarle una brillante carrera literaria. Mientras tanto habremos de alabar, como es de justicia, sus singulares dotes de narrador, la emoción comunicativa con que hace hablar a sus personajes, y, sobre todo, su dominio del idioma. Por la pureza de la elocución, por la armonía y cadencia del período, y por la riqueza y propiedad del léxico, el autor de *La inquietud de amar* puede contarse, desde ahora, entre los pocos novelistas que escriben dignamente el castellano.

«LA LOBA», POR A. REY SOTO

LA Loba es una capitana de gavilla, una bandolera feroz que, al frente de unos cuantos bandidos, no menos feroces, asalta, roba y asesina sin piedad. En punto a astucia, baste decir que se pasea tranquilamente por las carreteras, en figura de «fornido y bigotudo» guardia civil. Antes de ser La Loba, María Rosa fué una humilde zagala, tan esbelta y apetecible, que el amo de la finca en que trabajaba distinguióla, a primera vista, de entre todas las demás segadoras y decidió reservarla para más delicados menesteres. Como el tiempo no pasa en balde para una campesina gallega, al cabo de diez años, durante los cuales habían sobrevenido cuatro criaturas, un varón y tres niñas, la belleza de María Rosa empezó a marchitarse sensiblemente, y el rijoso señor, siempre a

husmeo de más frescos encantos, decidió prescindir de ella. Arrojada a la calle con sus rapaces, María Rosa imagina un espantoso plan de venganza: educará a su hijo para que robe y mate a los ricos, empezando por su propio progenitor, y ella, a la cabeza de un personal selecto, dirigirá las operaciones. ¿Y las hijas? Muy sencillo: las matará.

Todos hemos oído hablar de una madre que, en un rapto de locura, degolló a sus hijos, prendió fuego a la habitación en que dormían o se deshizo de ellos por cualquier otro medio igualmente expeditivo. Sin duda, todo esto ha debido de parecerle a nuestro autor demasiado suave, o bien poco original, puesto que ha discurrido un nuevo procedimiento que la pluma se resiste a transcribir. María Rosa administra a la menor de sus hijas, en una medicina, polvos de matar ratas. No tarda la criatura en retorcerse con los terribles efectos del veneno, y entonces la madre, acometida de un arrepentimiento desesperado y traspasada de dolor, está a punto de enloquecer. Nada más que «a punto», pues al fin se recobra, esconde sigilosamente el arsénico que le queda, deja pasar un año, repite la operación del envenenamiento con la segunda niña, y, transcurrido otro año, despacha de igual modo a la tercera. ¿Qué tal? De mí sé decir

que, cuando en un libro se llega, sin justificación —¡entiéndase bien!—, a tan repugnantes extremos de crueldad, sólo el deber puede hacerme continuar la lectura.

Y en *La Loba* esa justificación no existe. Porque si la fábula hubiese exigido que los infanticidios quedasen ocultos, esto podría hacer menos absurda la monstruosa cautela de la madre; pero, puesto que la muerte de las criaturas no es mas que el primer paso de una desenfrenada actuación criminal, en franca rebelión contra todos los poderes divinos y humanos, y a tiros con la Guardia civil, ¿para qué prolongar durante años lo que pudo ser obra de un momento, sobrepasando así en inhumanidad los límites de lo verosímil, retardando la ejecución de la venganza y hasta poniéndola en riesgo de malograrse?

El asunto, que, como se ve, es fuertecito, no carece de antecedentes legendarios y ha sido ya beneficiado, con multitud de variantes, en el libro, en el teatro y, si no me equivoco, también en pintarrajeados cartelones, como *El crimen de Cuenca*, con el correspondiente romance explicativo: «Padres los que tenéis hijos...» El Sr. Rey Soto ha elegido la forma de novela, género que a cuenta de ser el más ventajoso para la pintura de caracteres, pide que el me-

canismo de ideas y sentimientos que gobierna la conducta de los personajes, funcione a la vista del público. Por eso la principal misión del autor de *La Loba* consistía en exponer y justificar ante los lectores cómo y por qué proceso una resignada aldeana de «ojos claros y sin malicia» se transformó en sanguinaria hiena.

Justo es reconocer que, dada la índole excepcional del personaje, la tarea del novelista era algo arriesgada. Un cruel desengaño, el amor propio vejado, el espectáculo de los hijos desnudos y hambrientos, el paso repentino desde una vida regalada a la miseria, y todas cuantas torturas físicas y morales hubiese acumulado el autor para incendiar en el alma de su heroína el volcán de las pasiones innobles, nos habrían parecido pocas. Hasta le perdonamos de buen grado la intervención directa de Satanás, plásticamente representado por un «ser inmundo, orejudo y velludo, que entreabría la bocaza nauseante...». Lo que nunca habríamos sospechado es que la principal fuerza que hace salir a María Rosa de la órbita común de los actos humanos fuese... el honor. «¡Si pudiera marcharse libre y sola —escribe el autor—, con la honra entera, como había venido!» Es decir, que con sólo haber conservado María Rosa «la única riqueza, el bien único... ¡el honor!», hemos

de suponer que habría vencido su feroz despecho, la hostilidad ambiente y la miseria.... No vale confundir, Sr. Rey Soto. Si la rapaza pensó hacer del viejo hidalgo un marido y le salieron mal las cuentas, es natural que se desesperase al ver pisoteadas todas sus ilusiones; pero ¡invocar el *honor*, a los diez años de vivir en la holgura como precio de un amancebamiento libremente aceptado!...

La honra... es otra cosa. Si el Sr. Rey Soto, que es, a más de prosista, inspirado poeta e ilustre dramaturgo, no siente por nuestro teatro clásico el pedante desdén que pusieron de moda los literatos del 98, yo me permitiría recordarle más de una comedia —*La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara; *Las dos bandoleras*, de Lope de Vega; *La ninfa del cielo*, de Tirso de Molina, etc.—, en que la respectiva heroína, para cumplir un juramento de venganza, se echa al monte trocada en temeroso bandido. La Serrana, de Vélez, por ejemplo, deshonrada a traición por un capitán, sale a escena casi en camisa, y, en el acto, no a los diez años, jura castigar por sus manos la afrenta, pide caballo y armas y desaparece para no «volver a poblado».

En esta misma obra, que no merece, ni con mucho, un lugar preferente en nuestro teatro

antiguo, también hubiera podido aprender el Sr. Rey Soto a no menospreciar la verosimilitud externa. La Serrana no es como La Loba, una delicada figura femenina que de un día para otro se transforma corporalmente hasta llenar el uniforme de un «fornido» guardia civil, y soportar sin quebranto el constante ajetreo y acoso de una vida de salteadores, sino una mocetona de complexión y carácter hombrunos, cuyas varoniles hazañas, con sólo variar de rumbo, se convierten naturalmente en actos de ferocidad.

El lenguaje de *La Loba*, cadencioso y rico de imágenes —prosa de poeta—, revela una cercana imitación del mejor período de Valle-Inclán *(Flor de Santidad)*, y, en general, merece más elogios que censuras. El Sr. Rey Soto debe huir, sin embargo, de la extremada afectación que a veces le acomete («bocas que *apellidaban* pan», por «*pedían* pan») y, cuando sea él quien nos hable y lo haga en castellano, dejarse de *rechamantes*, *agarimos* y demás voces ajenas al idioma.

CUENTOS Y NOVELAS CORTAS

«SILENCIO», POR WENCESLAO FERNÁNDEZ-FLÓREZ

CONTIENE este libro, además de la novelita que le da nombre, otros dos trabajos de que hablaremos luego. Antes hemos de decir dos palabras acerca de un interesante problema literario que plantea el autor al salir en defensa de la novela corta, género que él cree colocado injustamente «muy en último término de las devociones del público».

Parece ser, en efecto, que, cotejadas cuidadosamente las opiniones de editores, libreros, críticos y lectores, se llega a las conclusiones siguientes:

Primera. El escritor que desee ganar renombre y no perder dinero debe urdir sus ficciones literarias con vistas a la novela de trescientas y pico de páginas.

Segunda. Si el relato se agota en un centenar de ellas, y hay que agrupar tres o más narraciones independientes para completar el volumen tipo de tres pesetas cincuenta, el negocio del autor empieza a ser poco envidiable.

Tercera. Cuando sepamos que un literato piensa rebajarse hasta el punto de publicar un volumen de cuentos, le daremos una señalada prueba de amistad haciéndole desistir de su propósito.

Claro es que, si entendemos al pie de la letra las precedentes conclusiones, no podremos admitirlas sin reserva; pero, descontada la festiva exageración con que están formuladas, es innegable que corresponden con bastante aproximación a los verdaderos términos del problema. También concederemos de buen grado al señor Fernández-Flórez que el desvío del público respecto de la literatura en dosis fraccionadas es perfectamente razonable. Ahora bien, al llegar a la explicación del fenómeno tenemos que disentir abiertamente de nuestro celebrado humorista. He aquí su tesis:

«En España hay muy pocos cuentistas y muchísimas personas que escriben cuentos. Casi todos estos cuentos tienen más relación con el aparato digestivo que con el cerebro o con el corazón». (Sigue un ejemplo. El literato o aspi-

rante a tal está luchando con el hambre en la mesa de un café. Junto a él, un opulento parroquiano ha pedido una ración de *roast-beef*. En aquel momento el literato pierde toda noción de la realidad y ambiciona poseer cinco duros). «Decir cinco duros es suscitar en él la idea de escribir un cuento. Inmediatamente, desde las inmediaciones del píloro hasta el yeyuno-íleon corre un largo rumor aprobatorio».

La explicación es la misma para la novela corta, «salvando apenas un ligero matiz: detrás del cuento están veinte bistés con patatas; detrás de la novela corta está un gabán o una mesada de la casa de huéspedes».

Repito que no estoy conforme con esta teoría. Primeramente hemos de volver por los fueros del estómago, en calidad de víscera generatriz de obras de arte. Hoy que la ciencia no se desdeña de admitir las sensaciones tróficas como primordial fundamento de las más elevadas funciones de la inteligencia, hasta el punto de que el célebre principio filosófico *cogito ergo sum* amenaza ser destronado por el más nutritivo de *como, luego existo* (véase la interesantísima obra de Turró: *Los orígenes del conocimiento)*, no es lícito marcar con un estigma de inferioridad las creaciones surgidas bajo el estímulo del hambre. Libertémonos, pues, de prejuicios anticien-

tíficos y declaremos que el jugo gástrico es tan noble y sagrado manantial de inspiración como las propias aguas de Castalia.

Además, para que fuese válida la tesis del Sr. Fernández-Flórez, habría que demostrar que las novelas largas actuales son de mejor calidad que las cortas, y que esta superioridad estriba en no haber influído sobre aquéllas los reflejos del aparato digestivo. Y la realidad contradice ambos supuestos. Analizadas las novelas largas, inclusive las kilométricas, no contienen mayor tanto por ciento de arte que los cuentos; y por lo que hace a las sugestiones nutritivas, nada prueba que la escala de equivalencias nitrogenadas se detenga al llegar a la novela corta. Si la representación mental de una chuleta de ternera puede ser causa determinante de que se convierta en cuentista quien hasta entonces no había pensado en ello, y si la visión de una serie de comidas basta para engendrar un «novelista corto», bien podemos creer que el «novelista largo» surge tambien ante la perspectiva del cocido para todo un semestre.

Hay que buscar, por tanto, otra explicación del fenómeno que estudiamos. Hoy sólo queda espacio para reseñar brevemente el contenido del último libro de Fernández-Flórez.

El calor de la hoguera, última de las narra-

ciones que integran el volumen, apenas tiene de novela la nota melancólica de unos amores asfixiados en la miseria vergonzante del hogar de un empleado pobre. El autor ha escrito como subtítulo «Apuntes para la historia de un pueblo español durante la guerra europea», y esto es en realidad *El calor de la hoguera:* un cuadro de costumbres contemporáneas, trazado con la fina ironía que tantos triunfos ha valido a nuestro autor. El heroico Pons, que después de dejarse equipar prolijamente, parte a luchar en las trincheras por la Civilización y el Derecho, y reaparece bebiéndose en Los Burgaleses el importe de la suscripción aliadófila; los ignorantes y exaltados germanófilos de Iberina, que hacen huir del pueblo a un alemán auténtico, avergonzado de que allí todo el mundo sea más germanófilo que él; el director de *El Faro Iberiense*, que defiende alternadamente en su periódico la causa de unos u otros beligerantes, según las inspiraciones... de su conciencia; don Amalio Casal, al frente de sus voluntarios para la caza de un supuesto espía; don Arístides, con sus *boy-scouts*, y tantos otros tipos magistralmente observados del natural, hacen de *El calor de la hoguera* no sólo una divertidísima sátira, sino un interesante estudio de psicología nacional. Aunque el libro no contuviese otra

cosa, bastaría esto para recomendarlo a los admiradores del autor, que, por mi cuenta, han de ser tantos, cuando menos, como lectores tiene *A B C*.

Los mosqueteros es propiamente un cuento cuyo asunto gira alrededor de un desafío. Con este motivo, el autor nos presenta una pintoresca galería de espadachines, y cuando más divertidos estamos con el relato de sus cómicos lances de honor nos sobrecoge el contraste violentísimo de un final inesperado y trágico.

De novela propiamente tal sólo puede calificarse, a mi juicio, *Silencio*. Aquí no se trata ya de un acontecimiento central, narrado con más o menos extensión, del cual depende el interés y la justificación del relato, sino de una serie de estados de ánimo y de hechos externos indiferentes de por sí, pero merced a los cuales se determina y desenvuelve un carácter. Félix Millán es un muchacho de talento, bueno y pundonoroso, sobre quien pesa, desde los años estudiantiles, el vicio del alcohol. Lucha heroicamente con él, y hasta lo domina durante algún tiempo; pero acaba por sucumbir en un progresivo y doloroso aniquilamiento de la voluntad. Una tras otra van enmudeciendo en su conciencia las voces que le apartaban del abismo: el propio decoro, el respeto filial, los debe-

res sociales,.. Al fin cesan también los tiernos reproches de Daniela, la dulce prometida, y en el alma de Félix, definitivamente liberada de toda voz acusadora, se hace un silencio «hondo y frío como el silencio de un panteón». Esta preciosa novelita será una revelación para quienes, no habiendo leído *Volvoreta*, desconozcan el arte con que sabe Fernández-Flórez mezclar la ternura con la ironía y la sonrisa con las lágrimas.

Ahora un leve reparo, que es más bien advertencia para lo futuro. Es cierto que el más legítimo y delicado humorismo no excluye algún toquecito grotesco de los que ayudan a disparar la risa; pero el empleo de este ingrediente peligroso exige extraordinario acierto en cuanto a proporción y oportunidad. Así, algún pormenor, que estaría muy en su punto en *El calor de la hoguera*, desentona ligeramente en *Silencio...*

LOS TOMOS DE CUENTOS

I

EL mismo día en que impugnaba yo desde las columnas de *A B C* la opinión de Fernández-Flórez sobre el porqué de la distinta consideración editorial que alcanzan los libros de amena literatura, según consten de un solo relato o de varias narraciones cortas e independientes, apareció en *El Sol* un artículo de su crítico literario, en el que se trataba de igual asunto, aunque desde otro punto de vista. Menciono el hecho, no sólo por la satisfacción de haber coincidido en la elección de tema con el señor Díez-Canedo, literato de extensa cultura y honrado criterio, sino también porque esta coincidencia contribuye a confirmar la importancia del problema y la oportunidad de su estudio.

El problema, expuesto en su forma más sim-

ple y sin tener cuenta de algunos datos accesorios, es como sigue: Suponiendo que un autor publique al mismo tiempo tres libros de igual extensión y de idéntico valor literario, de los cuales uno contenga una novela, otro tres novelitas y otro una colección de cuentos, si el primer volumen se agota, por ejemplo, en tres meses, el segundo tardará seis, y el tercero más de un año. ¿Por qué? Antes de intentar la respuesta, vamos a echar una breve ojeada a varios libros publicados recientemente, por si más adelante nos conviene referirnos a alguno de ellos.

LA SEÑORITA DE LA CISNIEGA

Abre el volumen y le da nombre una conmovedora narración, que el autor, Ortega Munilla, llama novela, aunque ni la extensión (96 páginas), ni el contenido, justifican plenamente tal título, ya que sólo asistimos a la culminación y trágico desenlace de un drama pasional, cuyos primeros actos han pasado entre bastidores. El relato, hecho con el arte y seguridad propios del maestro, es rápido, intenso y apasionado, si bien algunos toques de efectismo traen a la memoria, por contraste, las admirables páginas de *El paño pardo*, tan sobrias y sinceras.

Viene luego *Doro en el monte*, especie de cuento pastoral con ribetes fantásticos, en el cual se intercala un interesante «Centón de fabulillas». Fuera de su mérito literario, conviene señalar en este cuento la abundancia de nombres vulgares de plantas, algunos de los cuales se recogen aquí por primera vez de la boca del pueblo. Con una alegoría cervantina, en que Dulcinea representa a la Lengua castellana, un «pasillo simbólico» y dos cuentecitos, se completa este volumen de *La señorita de la Cisniega*, tan exquisito como variado.

CUENTOS DE VIEJAS

No sé si fué Joubert quien afirmó que los mejores cuentos son los que ya han sido referidos en las veladas familiares. Quizá el señor López Roberts ha querido usar de este aliciente adicional para recomendar su libro, contando además con la complicidad del dibujante, que ha puesto en la portada la figura simpática de una abuelita que hila su copo al amor de la lumbre. Pero la eficacia del artificio sólo dura lo que se tarda en recorrer las primeras páginas del volumen; pues los trabajos que en él ha reunido su autor no pueden pasar, ni aun con la mejor voluntad, por «cuentos de viejas». Son, en su mayoría, novelas cortas a base de

procesos sentimentales, generalmente femeninos, analizados con la profundidad y finura de un escritor psicólogo, que continúa en nuestros días la buena tradición de la novela española. Sobresale entre todas estas novelitas, y merece muy preferente lugar dentro de la producción literaria de los últimos años, el admirable relato titulado *Mar adentro*.

También realiza el señor López Roberts, en *La visita al Paraíso*, una escapatoria a las regiones sobrenaturales, como para probar que su pluma, tan ejercitada en el menudo realismo cotidiano, no se arredra ante la descripción de mundos imaginarios.

EL JARDÍN DE LAS HADAS

En lo mejor de su carrera artística, el señor Alcalá Galiano abrió un largo paréntesis para estudiar las causas y desarrollo de la guerra europea, y poner luego su pluma, desinteresadamente, al servicio de sus simpatías y de sus convicciones. Cumplido lo que él creyó un deber, y bien cumplido por cierto —los libros correspondientes alcanzaron copiosas ediciones, y hasta creo que fueron traducidos a varias lenguas—, el Sr. Alcalá Galiano reanuda ahora su obra puramente literaria y vuelve a consagrarse al cultivo del arte, «que a través de las

guerras y de los cataclismos de la Historia, surge triunfante sobre las ruinas, como el heraldo inmortal de la Belleza...»

El jardín de las hadas es una colección de cuentos fantásticos de un simbolismo transparente e ingenuo, llenos de poesía y de honda emoción. La escasa novedad de los asuntos —el adolescente enamorado de la sirena; el hombre impío que, torturado por la duda, se dispone a rasgar el velo de la divinidad y muere al tocarlo; el niño pobre, que en la noche de Reyes recibe en sueños la visita del Niño Jesús, etcétera—, está hábilmente compensada por la fertilidad imaginativa de que hace gala el autor al conducirnos por parajes exóticos o irreales.

El cuento de ejecución menos feliz, tal vez por ser el de más ambicioso empeño, es el primero, *El jardín encantado*, algo así como una versión empequeñecida del capítulo III del *Génesis*, en la que Dios está representado por un Mago, y Adán y Eva, por una pareja de niños. Realmente el texto bíblico está bastante bien, y no vale la pena de *arreglarlo*, como no sea para escribir *El Paraíso perdido*.

LUNES ANTES DEL ALBA...

A veces el respeto y la delectación meramente estética con que el artista incrédulo

toma en sus manos una joya sagrada parecen simular la veneración religiosa del creyente. Así, algunos de los milagros y leyendas que el Sr. Tenreiro nos ofrece en su exquisita colección de cuentos, diríanse escritos por un monje candoroso, de fe robusta y encendida caridad. Sirva de ejemplo *Florecilla*. Pero el equívoco se disipa, y pronto nos hallamos, como en *El templo sin Dios*, frente al moderno escritor impasible, que se sirve por igual de las creencias, de las dudas y aun de la franca rebeldía.

El cuento primero, que da su nombre a la colección, está dedicado a *Azorín*, y recuerda, en efecto, las maravillosas evocaciones que solía hacer este escritor en sus tiempos de literato. Al Sr. Tenreiro, más documentado en cuanto a léxico y estilo, y más meticuloso en la reconstitución de los pormenores externos, le falta, sin embargo, la intuición psicológica con que *Azorín*, de dos plumadas, nos ponía ante los ojos al autor o al personaje evocado. La prosa del Sr. Tenreiro, clara, correcta y sin afeites, es una feliz prueba de cómo puede escribirse hoy en buen castellano, sin ridículos neologismos y sin amaneramientos arcaicos.

* * *

Todos estos libros que hemos reseñado rápidamente, y en los cuales, desde el más hete-

rogéneo de Ortega Munilla al más homogéneo de Alcalá Galiano, entra el cuento como parte integrante, aunque en muy distinta proporción, pertenecen, por clasificación editorial, a esa categoría de los «tomos de cuentos», que el público suele recibir sin entusiasmo. Y ahora que ya hemos visto que, en casos como el presente, ese desvío no puede atribuirse a carencia de mérito en las obras, ni a falta de bien ganado renombre en los autores, pasaremos a examinar, en un próximo artículo, las causas de este interesante fenómeno.

II

CASI siempre que se examina un hecho literario —hoy es la depreciación de los tomos de cuentos—, respecto del cual se manifiestan en franca divergencia la opinión de la crítica y el parecer del público, suele imputarse a éste su falta de buen gusto, su incultura y su falibilidad tantas veces demostrada. Naturalmente, por este camino se está bien pronto al cabo de la calle, aunque nada se saque en limpio. Es como si al investigar las causas de un naufragio nos limitásemos a increpar a las olas o a los escollos, olvidando que no se hizo el mar para los barcos, y que las borrascas, los peñascos y los bajíos no tienen culpa de ser como son. No quiere esto decir que el artista renuncie a influir sobre sus contemporáneos, atento únicamente a que su obra flote y nave-

gue a merced de las modas dominantes; pues, si bien la agitada inmutabilidad del Océano no se alterará nunca porque sobrenaden o se sumerjan cuantas naves construya la mano del hombre, toda obra literaria, por el contrario, la que triunfa y la que fracasa, actúa tarde o temprano, directa o indirectamente, sobre el caudal innúmero, disperso y siempre renovado de los lectores.

Pero, si en este fluente caudal consideramos un momento aislado, un corte ideal, una sección, es decir, la masa de lectores que en tal día de tal año y en determinado territorio ha de apreciar tal o cual obra —a esta masa llamamos público—, veremos que en dichos lectores conviven y laboran los juicios y prejuicios heredados, los que actualmente logran cristalizar en fórmulas eficaces y los que, en germinación todavía subconsciente, aspiran a manifestarse en generaciones venideras. Pues bien; de estos millares de personas, cuyas ideas, sentimientos, cultura, preocupaciones y preferencias no podemos cambiar de la noche a la mañana; de esta masa de lectores desconocidos entre sí, en quienes no se dan, por tanto, los fenómenos de psicología colectiva característicos de las muchedumbres congregadas en el teatro o en el circo; de este público, en fin, que hemos de

tomar como es y no como quisiéramos que fuese, es de quien dije, antes de ahora, que tiene siempre la razón de su parte. Por eso hemos de conceder a los compradores de libros que hoy desdeñan el cuento en colección, y a los que tal vez mañana lo honrarán con su preferencia, la misma irresponsabilidad crítica, idéntica relatividad de criterio, e igual opción a elegir sus lecturas de conformidad con los gustos respectivos.

Y el hecho es que los actuales lectores españoles, reacios a adquirir volúmenes de narraciones cortas, aunque lleven en la portada los nombres más ilustres de nuestras letras, han agotado en poco tiempo, pongo por caso, siete ediciones de *La casa de la Troya*, sin previa recomendación de la crítica militante y sin que la anterior producción periodística de Pérez Lugín, alias *Don Pío*, pudiese ser, por cierto, garantía del brillante triunfo alcanzado por ésta su primera novela.

Poco a poco vamos reduciendo el problema. Si de un lado admitimos que los tomos de cuentos no tienen, por término medio, menor peso específico de arte que las novelas, y de otro lado convenimos en reconocer y respetar la instintiva espontaneidad con que el público orienta y satisface sus aficiones, ¿sería aventu-

rado buscar en el cuento mismo las causas de su actual depreciación? Vamos a intentarlo, aun a riesgo de que el escaso lugar disponible para estas cuestiones no nos permita razonar cumplidamente nuestras conjeturas.

Prescindiendo de que, por abolengo, corresponda a la novela dentro de la literatura la jerarquía suprema —Menéndez Pelayo la deriva directamente de la epopeya—, representa indudablemente, en el moderno estado social de las naciones cultas, la más acabada fórmula de arte literario, la de más amplio y variado campo de acción y la que mejor satisface nuestras necesidades intelectuales y afectivas. Caballeresca, histórica, pastoril, de aventuras, de costumbres, picaresca, satírica, pedagógica, social, fantástica, psicológica, científica, policíaca, etcétera, etc., la novela ha ido pisando atrevidamente el terreno de los distintos géneros colindantes —sin excluir el teatro— y en todos ha dejado profunda huella. ¿Cómo extrañar, pues, que el cuento, tan íntimamente relacionado con la novela desde los orígenes de ésta, la haya seguido paso a paso en su evolución y se haya mostrado sucesivamente realista, romántico, naturalista, autoanalítico, etc.?

Aquí sería muy interesante indagar si estas nuevas formas del cuento, que lo van alejando

gradualmente de su origen popular, preparan un futuro florecimiento del género, o si tal vez lo encaminan a desaparecer, absorbido por la novela corta. Desde luègo, en las modernas narraciones, influídas por las últimas escuelas literarias, la forma ha conseguido un grado de perfección difícilmente superable, si bien cabría preguntar hasta qué punto se realizan, en la mera exposición de un proceso psicológico o en la simple evocación de un ambiente, el concepto tradicional y las características esenciales del verdadero cuento.

Pero todo esto nos apartaría de nuestro propósito; a más de que las consecuencias que queremos sacar de la reciente evolución del cuento, y que se refieren no tanto al cuento aislado como a los cuentos en colección, son de índole puramente formal y externa, como veremos en el próximo artículo.

III

EL carácter trascendental de las primitivas variedades del cuento, tales como el apólogo, la fábula y la parábola, es decir, la finalidad ejemplar de aquellas narraciones destinadas, no sólo a recrear el espíritu, sino principalmente a difundir enseñanzas religiosas o morales, a perpetuar lecciones de experiencia o a fustigar las flaquezas humanas, hacía que las personas, animales u objetos personificados que intervenían en la acción ofreciesen el mayor grado posible de universalidad. Desde el *Panchatantra* hasta el *Llibre de les besties*, el león, la raposa y el toro se nos presentan con un valor simbólico que es cifra anticipada de las respectivas cualidades e instintos; y tanto en los *fabliaux* como en la *Disciplina clericalis*, el marido negligente, la esposa liviana, el galán

apuesto y el fraile licencioso coinciden en el lineamiento esquemático de su psicología convencional. En cuanto a las circunstancias de lugar y tiempo, o se omitían en absoluto o se indicaban con tal vaguedad que las ficciones podían situarse en cualquier época y en cualquier territorio.

Fácilmente se advierte el ahorro de atención y de memoria que estas condiciones del cuento antiguo procuraban al lector o al oyente. He aquí, por ejemplo, el principio de un cuento de *Calila y Dimna:* «Dicen que un carpentero tenía una mujer a quien mucho amaba, et ella enamoróse de un mancebo fasta tanto que complió su amor con ella; et a tanto llegó la cosa, que se hobo de saber...» Ya están presentados los personajes y el ánimo dispuesto. ¿Qué más necesitaba saber el lector para interesarse en el relato? El mismo don Juan Manuel, en cuyas manos comienza el cuento a perder su carácter popular para trocarse en un producto genuinamente literario, no solía usar de más prolijos antecedentes para entrar en materia.

Han transcurrido más de cinco centurias. Las literaturas occidentales han rebasado ya su siglo de oro, y la novela, emancipada por entero de los distintos géneros que cooperaron a su formación, ha llegado a ser la más alta y perfecta

manifestación del arte literario. El novelista no se contenta ahora con esparcir el ánimo del lector ni con aprisionar su atención mediante ingeniosas intrigas: aspira a descubrirnos el sentido del universo, quiere comprender el espectáculo de la Naturaleza y penetrar hasta los subterráneos del alma humana. La inventiva ha cedido su puesto a la observación. En lugar de discurrir asuntos nuevos, enredos complicados y desenlaces imprevistos, bastará observar y observarse. Nada debe quedar inadvertido; el más menudo pormenor es quizá el de más significación e importancia. La manera de andar, el color de las corbatas, un defecto de pronunciación, pueden contribuir a explicar un carácter; la herencia fisiológica, el medio ambiente, la alimentación, pueden influir en las acciones. Eso de que «un joven apuesto y de distinguida familia se enamoró de una vecina muy bella, casada con un hombre de edad, etc.», resulta insuficiente; necesitamos saber cómo y por qué «se enamoró». Para ello se nos hará previamente el retrato físico y moral del joven, se nos pondrá en relación con su «distinguida familia», se nos describirá el lugar de su nacimiento, asistiremos a su educación, y veremos iniciarse, en las tinieblas de lo subconsciente, el amor hacia la «vecina muy bella». Luego le tocará el turno

a la vecina, y, por último, a su marido, el «hombre de edad».

Todo esto se traduce en fechas, nombres, apellidos, lugares, paisajes, edificios, muebles, trajes, etc., etc., cuya incorporación a la fantasía del que lee impone a éste un esfuerzo considerable de atención y de retentiva; de aquí que el comienzo de las novelas modernas resulte fatigoso, especialmente para el lector de mediana cultura que no sabe gustar la exactitud u oportunidad de las observaciones ni la perfección de la técnica, y cuyo interés no entra en actividad hasta que en el libro empieza a «ocurrir algo». Tan cierto es esto, y tan sabido lo tienen los novelistas, que rara vez comienzan por el capítulo primero: quiero decir que anteponen al verdadero principio de la narración alguna escena culminante que sirva de incentivo a la curiosidad.

Como era de esperar, el cuento siguió en esta orientación a la novela. Se usó y se abusó en él de la identificación de los personajes, de las descripciones, del color local y del análisis psicológico, mientras lo sucedido, la aventura, la anécdota, es decir, el asunto, pasaba a segundo lugar. Pero si en la novela naturalista o psicológica lo enojoso de las presentaciones y pinturas podía ser compensado más adelante

con la mayor realidad y fuerza del relato, no sucedía lo mismo en el cuento; a poco documentada y minuciosa que fuese la exposición, se hallaba el cuentista al final del espacio disponible, y, o lo ampliaba sobrepasando la extensión propia del género, o corría el peligro de construir un primer capítulo de novela, de tamaño natural, sobre un tema atrofiado o a medio esbozar.

No nos toca ahora, según dijimos oportunamente, aquilatar las excelencias y defectos de este moderno linaje de narraciones, entre las cuales no escasean, por cierto, las obras maestras. Lo que nos interesa averiguar —y aquí podemos deducir ya nuestra conjetura— es si la especial modalidad de dichas narraciones las perjudica para ir en serie, y si de aquí procede en algún modo la depreciación de los tomos de cuentos. Yo me inclino a creerlo.

Si admitimos que la gran mayoría de los lectores *soporta* los primeros capítulos de novela, es decir, las páginas mazorrales de descripción y análisis, con la esperanza puesta en la parte dialogada o en los trozos puramente narrativos, ¿cómo hemos de extrañar el escaso aprecio del público por esos volúmenes de narraciones cortas, donde todo se vuelve *primeros capítulos* sin posible compensación ulterior? A más de que

¡es tan penoso andar cambiando a cada paso de personajes y saltando arbitrariamente de un punto a otro del planeta! Estamos, por ejemplo, en un transatlántico, y hemos trabado puntual conocimiento con media docena de personas, para venir a parar en que una señorita se enamora perdidamente del segundo piloto, y, al averiguar que es casado, se tira de cabeza al mar. Aun suena el trágico chapuzón en nuestros oídos cuando, al volver la hoja, nos hallamos en pleno desierto de Sahara, sufriendo sed entre camellos y beduínos. De aquí pasamos a París, de París al Congo..., y así cambiamos de escenario veinte o treinta veces, hasta completar las 350 páginas del tomo.

Se dirá que no es obligado leer los cuentos precisamente uno tras otro. Verdad; pero a esto podría replicarse que no parece muy discreto imprimir junto lo que necesita ser leído por separado. Y en realidad todos esos trabajos, que luego se nos ofrecen en colección, fueron, no sólo imaginados con absoluta independencia unos de otros, sino que así vieron ya la luz, en su mayor parte, en diarios, revistas o publicaciones especiales. ¿Qué vínculo los reúne después debajo de una misma cubierta? ¿Qué motivos de índole artística determinan su agrupamiento y colocación respectiva? ¿Qué fines, que

no sean utilitarios, llevaron, por ejemplo, a Fernández-Flórez a juntar en su último libro *Silencio* y *El calor de la hoguera*? ¿Qué conveniencias, salvo las meramente editoriales, movieron al maestro Ortega Munilla a emparejar *La señorita de la Cisniega* con *Doro en el monte*?

En las colecciones antiguas, por el contrario —recordemos *Calila y Dimna*, el *Panchatantra*, *El conde Lucanor*, *Las mil y una noches*, el *Decameron*, los *Cuentos de Cantorbery*, etc.—, los distintos relatos aparecen subordinados a una finalidad superior, pedagógica, moral o simplemente recreativa; van ensartados en el hilo de una ficción o alegoría general, y a veces se engarzan hábilmente unos en otros, a fin de que no decaiga un momento el interés. Al cabo de los siglos la receta conserva toda su eficacia, y cuando hoy se le ofrece al público una serie de relatos interesantes, orgánicamente relacionados entre sí, ya sea por la comunidad de asunto o por la intervención continuada de uno o más personajes (1), las ediciones se agotan que es un portento.

(1) A este segundo grupo pertenecen las narraciones policíacas de A. Conen Doyle, famosas hoy en el mundo entero. Bastóle al autor crear la figura de Sherlock Holmes y mantenerla constantemente en primer término, para que el público de todos los paí-

Creo, pues, que esos conglomerados circunstanciales de narraciones cortas, que no forman verdaderas colecciones, tienen en su misma naturaleza la clave de su depreciación. En igualdad de precio y de mérito artístico, el público prefiere y preferirá siempre las novelas; y, a mi juicio..., hace bien.

ses devorase, no sólo las célebres *Aventuras,* sino las demás obras en que interviene el popular «detective» (*The Memoirs of Sherlock Holmes, The return of Sherlock Holmes*, etc.)

PARÉNTESIS FILOSÓFICO

EL «TRATADO DEL ALMA», DE LUIS VIVES

HACE algunos años vino a Madrid Eugenio d'Ors, el «Xenius» catalán, a luchar por una cátedra de filosofía o cosa parecida. La cátedra la ganó otro señor; y entonces los amigos de «Xenius» en la corte organizaron una velada en el Ateneo, a manera de función de desagravio, para que el candidato preterido nos leyese la tesis que había presentado como trabajo de investigación reglamentario en las oposiciones. Y por cierto que lo pomposo y atractivo del tema (algo así como «La religión fundada en la libertad») no resultó justificado en el curso de la disertación, pobre de dialéctica, escasa de contenido filosófico y exenta de originalidad. Para los admiradores del autor de *La Bien Plantada* y de tantas «glosas» personales y amenas,

fué aquello un momentáneo desencanto, sin consecuencias ulteriores. Si yo recuerdo hoy tan menudo episodio es porque coincidió con una fecha destinada a ser memorable en los anales de nuestra civilización.

Era aquella velada la primera que celebraba la recién nacida Sección de Filosofía del Ateneo de Madrid, y el presidente de ésta, Sr. Ortega y Gasset, en un discurso que sirvió al propio tiempo de oración inaugural y de presentación del escritor catalán, dió por definitivamente derruído el portentoso alcázar levantado por Menéndez y Pelayo en su *Ciencia española*.

«En España no ha habido nunca filosofía —proclamaba doctoralmente el Sr. Ortega y Gasset—, y todas las tentativas que se han hecho para demostrar lo contrario han servido tan sólo para corroborar mi afirmación». (No respondo de la letra, pero sí del sentido.) Y añadía, para consolarnos de la esterilidad pasada, que en las nuevas generaciones se notaba, por fortuna, cierta predilección por los estudios filosóficos, cierta «apetencia de filosofía» (textual), de lo cual era prueba concluyente el nacimiento de la flamante Sección del Ateneo.

Han transcurrido desde entonces cuatro o cinco años; la Sección de Filosofía no ha dado aún los brillantes resultados que eran de esperar;

su fundador y presidente va dispersando en un «dilettantismo» enciclopédico su privilegiado talento; y la juventud intelectual se muestra cada vez más «inapetente» de filosofía. Mientras tanto, en los círculos científicos de las naciones más adelantadas siguen ganando atención y predicamento varios nombres gloriosos, representantes de esa filosofía española «que no ha existido nunca».

En la colección de *La Lectura*, titulada «Ciencia y Educación», acaba de publicarse una esmerada edición del *Tratado del Alma* (¿por qué no se ha conservado el título completo correspondiente al latino *De Anima et Vita*?) de Luis Vives, respetuosamente traducido en lenguaje llano y correcto por D. José Ontañón. La obra va precedida de un prólogo de don Martín Navarro, de una «Nota biográfica» del mismo, y de una «Introducción» de Foster Watson. El prólogo, compuesto con varias generalidades encomiásticas, no pasa de discreto. De la «Nota biográfica» basta decir, para probar su mezquindad, que ocupa apenas una página, ¡cuando harían falta muchas de ellas para anotar tan sólo los momentos más salientes de la vida del gran polígrafo!

La «Introducción» de Foster Watson no contiene novedad alguna para quienes hayan leído

la extensa obra de Bonilla: *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento;* pero orienta suficientemente al lector en cuanto al lugar y significación que corresponden al ilustre valenciano en la historia del pensamiento, como continuador de las doctrinas aristotélicas y como precursor de los modernos métodos psicológicos, basados en la utilización consciente del procedimiento inductivo. En dicha «Introducción» se hace resaltar convenientemente la importancia que hoy se concede a los descubrimientos didácticos de Luis Vives, en apoyo de lo cual hubiera podido aducirse una nutrida relación de tesis universitarias y de monografías, de autores alemanes en su mayor parte, dedicadas a estudiar, desde el punto de vista pedagógico, las obras de nuestro compatriota.

«Padre de la Psicología moderna» llama a Vives el profesor Foster Watson, y en verdad que no parece exagerado tan honroso título. Ya había afirmado William Hamilton, a propósito de la asociación de ideas, que «en las observaciones de Vives está compendiado y resumido casi todo lo más importante de cuanto se ha dicho sobre el problema de la asociación mental, no sólo antes de Vives, sino también después de él». En lo tocante al mecanismo y funcionamiento de la memoria, las observaciones de

Vives parecen arrancadas de un tratado moderno de psicología. Véanse algunos ejemplos:

«En la construcción de la memoria hay ciertos asientos como para mirar el sitio de las cosas, desde el cual nos viene a la mente lo que en él sabemos que ha pasado o se halla. En ocasiones, simultáneamente con una voz o sonido nos sucede algo agradable, y así nos gusta siempre que volvemos a oirle, o nos entristece si lo que ocurrió fué triste... Hallándome en Valencia postrado con la fiebre, y habiendo comido cerezas con mal sabor de boca, siempre que comía esta fruta, después de pasados muchos años, no sólo me acordaba de la calentura, sino que me parecía tenerla en aquel momento». (Página 78.)

«Igualmente se perturba la reflexión si al mandarla que busque o saque algún objeto, se le presenta de fuera una cosa distinta o extraña... Así, cuando se pregunta quién fué el padre de Sócrates, vendrá el nombre a la memoria más pronto que si agregan: «¿Fué quizá Demócrito?»; porque se confunde más la reflexión, cuando se halla el asunto en estado de error de semejanza». (Página 81.)

Claro está que junto a pensamientos e hipótesis geniales que anticipan, a veces, hasta los puntos cardinales de la teoría kantiana, no faltan los errores groseros y ridículos, correspon-

dientes al estado de las ciencias naturales en el siglo XVI; pero, con todo, el *Tratado del Alma* resulta interesante e instructivo para el lector moderno.

Suponemos que *La Lectura* dará a luz otras obras de Vives, y entre ellas nos gustaría ver los deliciosos *Diálogos*, para el aprendizaje del latín.

* * *

El recuerdo de la velada filosófica que he mencionado al principio de este artículo ha surgido en mi mente por un fenómeno de asociación de ideas. El nombre de Luis Vives me ha traído a la memoria el de Menéndez y Pelayo, y ambos me han trasladado al Ateneo; pues precisamente en el mismo lugar en que el señor Ortega y Gasset formulaba sus deprimentes negaciones, había vibrado, años atrás, la palabra entusiasta y confortadora del gran polígrafo del siglo XIX, en una serie de conferencias dedicadas a aquel otro polígrafo del siglo XVI, de quien decía Erasmo: *Vives noster in mansuetoribus litteris sic versatur, ut hoc saeculo vix alium norim, quem ausim cum illo committere.*

«EL ANSIA DE INMORTALIDAD», POR D. MARIANO BENLLIURE Y TUERO

ESTE café que me han servido —decía cierto consumidor al dueño de una fonda— tiene dos cualidades: una buena y otra mala. La buena es que no tiene achicoria; la mala es que apenas tiene café. Algo por el estilo, sin extremar tanto los términos, podría decirse a don Mariano Benlliure y Tuero a propósito de su libro titulado *El ansia de inmortalidad*. En él la cualidad buena es la ausencia de pedantería (el Sr. Benlliure habla con la más llana familiaridad de «la cosa en sí» y del «no yo»), y la mala es la escasez de sustancia filosófica; de donde resulta un incierto mariposeo de «dilettante» alrededor de los temas enunciados.

Esto del «dilettantismo», que para otra persona podría tener una interpretación poco grata, parecerá de perlas al Sr. Benlliure, ya que

Unamuno, su primer padre espiritual (el otro es Bergson), ha dicho terminantemente: «El mundo intelectual se divide en dos clases: «dilettantes», de un lado, y pedantes, de otro». Claro es que hay muchas maneras de ser «dilettante»; desde la del propio Unamuno, que consiste en estudiar seriamente las principales doctrinas filosóficas y estar al tanto del movimiento científico contemporáneo, para desdeñar luego el cientifismo y las escuelas, y discurrir con la desenvoltura e irresponsabilidad de un forajido de la lógica, hasta el «dilettantismo» de quien, sin base sólida, se afilia a la última novedad de París y se lanza a explicar a los lectores «su» interpretación de la vida y «su» visión universal.

La parte del libro del Sr. Benlliure en que más se echa de ver la superficialidad de su trabajo es aquella en que, a guisa de preliminar, pasa revista a algunos sistemas filosóficos. Ya en la elección de los sistemas se podría reprochar al autor de *El ansia de inmortalidad* cierta incongruencia; pues junto a la serie alemana Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer y Nietzsche (en el cual no debió olvidar a Hegel ni a Herbart), sólo coloca a Spencer por Inglaterra, a Bergson por Francia y a Unamuno por España.

No poco se habrá maravillado el Sr. Unamuno de verse en tan honrosa compañía. Cierto es que en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, en *El sentimiento trágico de la vida* y en muchos de sus ensayos, hay riqueza de pensamiento filosófico y aun atisbos geniales en cuanto a la interpretación trascendental de los más menudos acontecimientos reales o fingidos; pero de esto a un sistema filosófico hay una enorme distancia, que el propio ex rector de Salamanca se complace en reconocer a cada paso. Nadie mejor que el Sr. Benlliure debiera haberse convencido de esto, ya que en lugar de exponernos el «sistema» de Unamuno, como *expone* (?) en cuatro palabras los de los filósofos alemanes, se limita a unas cuantas citas y termina diciendo: «Sólo he querido hacer ver que la filosofía de este autor, tan español y tan humano, es *espiritualista* en el sentido de tendencia hacia la inmortalidad...» Tendencia hacia la inmortalidad ¿de qué? ¿Del espíritu? ¿De la materia? Oigamos la respuesta de Unamuno: «*¿Materialismo*, decís? Sin duda; pero es que nuestro espíritu es también alguna especie de materia o no es nada» (1). Vea el Sr. Benlliure qué pronto lo ha dejado mal su maestro.

(1) *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos.* Renacimiento, Madrid, 1914; pág. 56.

El máximo respeto y el mayor número de páginas los reserva el Sr. Benlliure para su autor predilecto, el filósofo de la intuición, y empieza por decirnos que la «filosofía de Bergson no se puede esquematizar, no cabe en pocos renglones». En cambio la de Kant y la de Schopenhauer sí caben, por lo visto, en dos cuartillas, pues el Sr. Benlliure no vacila en *esquematizarlas* a su gusto, para desbaratarlas luego en un santiamén.

La crítica kantiana le parece al Sr. Benlliure «de una inocencia pueril». «Desconfiar de la razón —dice— y querer someterla a crítica es como si poseyendo la fotografía de una cosa quisiéramos, antes de prestar fe a la fotografía, estudiar las condiciones del aparato fotográfico. Tal precaución sería muy lógica; pero si no pudiéramos estudiar el aparato fotográfico directamente, sino tan sólo por otra fotografía, resultaría una precaución inútil, pues podríamos dudar de la segunda fotografía lo mismo que de la primera». Como ven los lectores, este modo de argumentar no puede ser menos pedante, aunque en verdad resulta poco filosófico y, en el caso presente, fotográficamente falso, pues, según saben los aficionados al noble arte de Daguerre, de la comparación de varias pruebas de un mismo aparato se pueden deducir

con certeza las propiedades y defectos del objetivo: profundidad del foco, aberración de esfericidad, insuficiencia de campo, etc.

No es menos campechana y simplista la impugnación del sistema de Schopenhauer. «El voluntarismo nominal de Schopenhauer —dice Benlliure—, dentro de su filosofar intelectualista, es como aquel que yendo por una carretera y habiendo encontrado una bicicleta se la echase sobre la espalda, continuara haciendo el camino a pie, y dijera que había hallado y que poseía un excelente aparato de locomoción. No mentiría el caminante; pero de poco le serviría el hallazgo. Esto hace Schopenhauer al descubrir en la voluntad el medio de entrar en el misterio: cargarse el descubrimiento a la espalda y seguir avanzando con la razón». ¿Y qué otra cosa hace Bergson —podríamos preguntar a su discípulo entusiasta— cuando descubre el talismán de la intuición? Se lo echa al bolsillo y sigue discurriendo con la razón, que es, por ahora, el único instrumento de que disponemos para el caso.

De la petulante irreverencia con que el señor Benlliure descubre en las palabras de Jesús «algunos sentimientos vulgares», prefiero no decir nada.

En cuanto al pensamiento capital *El ansia*

de inmortalidad, que procede directamente de *El hambre de inmortalidad* de Unamuno, que, a su vez, se apoya en la *Etica* de Spinoza, y así sucesivamente, ya se ve en este principio de filiación cuán escasa es su novedad. Esto sin tener cuenta para nada de los veinte siglos que lleva el cristianismo predicando como fin último del hombre el logro de la «vida eterna», sin interrupción de la conciencia ni de la personalidad individual, y hasta con asistencia de la propia carne resucitada.

Pero la originalidad, que siempre es relativa en los sistemas filosóficos (a veces mera cuestión de tecnicismo), no es requisito esencial en libros como el que estamos examinando. Basta incorporar a cualquier sistema conocido datos de experiencia personal, o volver a pensar cualquier teoría sobre la base de las nuevas conquistas de la ciencia positiva, para escribir un libro interesante y verdaderamente filosófico. ¡Lástima que el Sr. Benlliure, así como tiene afición y singular aptitud para estos trabajos, no tenga la preparación necesaria!

Desde luego, el autor de *El ansia de inmortalidad* revela un talento muy claro y una facilidad de expresión que son condiciones preciosas para los estudios a que se muestra inclinado, pues no está al alcance de cualquier per-

sona, aunque sea muy inteligente, jugar bien al ajedrez, ni escribir una fuga a cinco voces, ni discurrir, sin marearse ni fastidiar a los lectores, sobre cuestiones puramente abstractas. Para ello es necesaria una organización especial, y el Sr. Benlliure ha probado en este su primer libro, escrito en lenguaje llano, preciso y bastante correcto (algunas palabras como «concienciación» y «compatibilizar» debiera haberlas evitado, aun a costa de un rodeo), que sabe exponer las doctrinas ajenas, y las que hace suyas, con acierto y seguridad, y en forma amena y fácilmente inteligible.

Si *El ansia de inmortalidad* es, como creo, la primera muestra de una vocación ya formada, y si su autor se aplica seriamente a estudiar las modernas teorías psicológicas, físicoquímicas, biológicas, etc., ya sea para fundamentar su actual «bergsonismo» o para tomar otros rumbos, desde ahora le auguro y le deseo cordialmente un éxito brillante.

Y no construya por ahora «visiones universales»; piense que en la más limitada monografía cabe tanta profundidad e ingenio como en el más vasto sistema filosófico.

UN RIVAL LATINO DE NIETZSCHE: EL SR. VARGAS VILA

UN conocido editor de Barcelona ha publicado y ha tenido la bondad de enviarme, de una vez y sin previo aviso, tres obras del genial escritor americano Sr. Vargas Vila, tituladas *La voz de las horas*, *La muerte del Cóndor* y *Clépsidra roja*. No obstante la importancia de este acontecimiento editorial, pensaba no hablar de él hasta haber dado cuenta de otras publicaciones anteriores; pero he cambiado de propósito con sólo leer el prólogo de *La voz de las horas*, donde el editor (?), asimilándose de un modo portentoso el personal e inconfundible estilo del Sr. Vargas Vila, y hasta su prosodia originalísima, nos dice las razones que le mueven a publicar en España las obras del más excelso pensador latino.

«Este escritor —habla el Sr. Maucci (?),— que en la América, goza de la más extensa y alta nombradía que un escritor pueda gozar... no es en España, ni bastante leído, ni bastante conocido a causa de no haber sido nunca editado en ella, y de que sus obras todas impresas en París, no han estado, por sus precios, al alcance de nuestro público».

En efecto, nadie acertaba a comprender por qué el Sr. Vargas Vila no era tan popular aquí como en *la* «América», donde, según él mismo asegura, hay «millones de almas» pendientes de su pluma. Ahora ya está todo explicado: nuestra proverbial pobreza no nos permitía adquirir los libros de «ese raro y exquisito pensador, que es: Vargas Vila». Demos gracias, por tanto, al editor magnánimo que ofrece a los lectores españoles, mediante un módico estipendio, los exquisitos goces intelectuales reservados hasta ahora a los felices ciudadanos de las naciones prósperas.

Basta hojear *La voz de las horas*, colección de pensamientos variados, para convencerse de que el Sr. Vargas Vila es el más formidable rival latino que podía surgir frente al mesías del Super-Hombre. «Sólo los pensadores alemanes, de más alto vuelo —se lee en el prólogo de dicha obra— nos han dado libros semejan-

tes a éste; pero sin la gracia exquisita... que este alto pensador latino pone en el suyo». Y, realmente, el pensador latino tiene más «gracia», pero mucha más que cualquier pensador tudesco. Véanse, por vía de ensayo, las lucubraciones siguientes: «Nunca el grano del beneficio, ha producido sino la cizaña de la ingratitud». (Modelo de novedad.) «Las teorías, no engendran la Realidad; es del estudio de la Realidad, que se sacan las teorías». (Dechado de profundidad metafísica y de... sintaxis galicana: *es* del estudio... *que* se sacan...) «Hay dos cosas igualmente grandes y cariñosas en la Vida: la Madre que nos la da, y, la pistola, que nos la quita». (Graciosa y delicada comparación.) «La Intolerancia, principia por no tolerar a los otros, y, acaba, porque nadie la tolera». (Pensamiento ingenioso, original y muy conveniente para viajar en la plataforma de los tranvías.) ¡Lástima que el Sr. Vargas Vila no haya puesto estos aforismos en verso! Habría logrado eclipsar no sólo al filósofo de Roecken, sino al propio D. Juan de Dios Blas, el del Bazar de la Latina.

He reproducido en las citas anteriores su extraña puntuación para mostrar una faceta, tal vez la más interesante, de la personalidad de Vargas Vila; pues si este Nietzsche ecuatoriano no tiene aun en su haber ninguna teoría

filosófica cual la del «eterno retorno», ha descubierto, en cambio, todo un sistema ortográfico. Así como otros ponen los puntos sobre las ies, él pone las ies griegas delante de las comas; empieza los substantivos con muyúscula y las cláusulas con minúscula; corta los párrafos por donde se le antoja, suprime los puntos finales, y escribe, a veces, a renglón por palabra, como si no se hubiese planteado en el mundo «la cuestión del papel». Para colmo de originalidad, construye el castellano con sintaxis francesa, y escribe las citas francesas con ortografía de «cocotte» (verbigracia: «letre», «macró», por «maquereau», «le gros publique», por «public», «analyxis», etc.).

La muerte del Cóndor viene a enriquecer la abundante bibliografía injuriosa que producen algunos expatriados de la América española, tan pronto como se ven a buen recaudo en el continente europeo. Supongamos que en la República de X cae de la Presidencia López para que suba Pérez. Los amigos de López huyen del territorio nacional, y nunca falta entre ellos algún escritor pintoresco que, so capa de una transparente ficción novelesca, o bien descaradamente, se dedique a insultar desde Madrid o desde París a los políticos triunfantes, sin excluir a sus respectivas hijas y esposas.

El «Cóndor», en el caso presente, es Eloy Alfaro, y la obra de Vargas Vila, que había de ser, según éste, «un canto de la Epopeya Alfárida», resulta, en realidad, una destemplada diatriba contra los enemigos de aquel político. Fulano es «un cerdo trágico, que hoza en los detritus de la crápula»; Zutano aparece «ridículo y pestilente, paseando con insolencia su úlcera tiberiana»; aquél, «desde el lecho de su querida, siembra la muerte y la desolación»; éste, «con la capa pluvial bañada en sangre», es un «siniestro Purpurado del Patíbulo»... Todos venales, todos rufianes, todos asesinos.

Clépsidra roja es un libro sobre la guerra, en el cual Vargas Vila ha querido pagar a los franceses los treinta años de hospitalidad que les debe, injuriando a sus actuales adversarios. No hay que decir cómo habrá despachado su tarea quien tan cumplidamente estaba acreditado en el arte de calumniar a sus propios compatriotas.

¿Cree verdaderamente el respetable editor barcelonés que nos hacían mucha falta en España estos libelos «vargasviles»? Yo le aconsejaría que no perdiese el tiempo y el dinero en esta empresa. Los españoles, por fortuna, reservamos la poca calderilla que nos queda para más altos menesteres.

MISCELÁNEA

«ANTOLOGÍA DE PROSISTAS CASTELLANOS», POR R. MENÉNDEZ PIDAL

ACABA de ver la luz, en esmerada impresión de la *Revista de Filología española*, la segunda edición, bastante corregida y aumentada, de la *Antología* que publicó hace años el ilustre maestro.

Ante todo, y para devolver a este honroso título (el de maestro), tan gratuitamente prodigado, toda su significación de acatamiento respetuoso, he de advertir que uno de los contados españoles que hoy lo merecen, a mi juicio, es el Sr. Menéndez Pidal, no sólo por la autoridad de su ciencia y por la universal estimación de sus descubrimientos, que lo colocan muy por encima de cuantos cultivan iguales materias, sino también por lo asiduo y fecundo de su labor docente, encaminada a fundar una

escuela española de Filología. ¡Quiera Dios prosperar su intento, y que en plazo no lejano empecemos a redimirnos del sonrojo con que, al considerar el presente florecimiento de la lingüística romance, vemos cuán pobre es nuestra aportación aun respecto de la propia lengua española!

La *Antología de prosistas castellanos*, a la par que utilísima obra de estudio, es un libro de amena y variada lectura. La selección de textos está hecha con singular acierto, tomando de cada época los autores más representativos y escogiendo de los respectivos escritos las páginas más características.

En la breve introducción que precede a los trozos de cada escritor, el Sr. Menéndez Pidal, con la parquedad y preciosa concisión del que, sabiendo mucho, dice poco, va mostrando la evolución del lenguaje en cuanto al vocabulario, a la sintaxis y al estilo, señalando de paso las influencias que actuaron sobre los distintos ingenios y la medida en que la personalidad de éstos contribuyó a dicha evolución. Y es tan grato como instructivo atravesar rápidamente, en compañía del maestro, varios siglos de literatura, y ver cómo la lengua del Rey sabio, rica de léxico, pero de construcción pobre e incierta, mezcla su sentenciosa gravedad con el

aroma de las literaturas orientales que se vierten en la *Crónica general;* cómo don Juan Manuel, preocupado ya con el arte del estilo, va imprimiendo su sello personal a los apólogos y parábolas de la más varia procedencia; cómo en la pluma del arcipreste de Talavera se alza a la dignidad literaria el habla popular con su atropellado decir, su léxico opulento y sus pintorescos «retraheres»; y cómo en *La Celestina* nace, «y por raro privilegio —según dice Menéndez y Pelayo— nace perfecta desde su cuna», la incomparable prosa dramática castellana. Aquí se inicia el período glorioso de la lengua, que después de sumar a sus galas la viveza y sobriedad del *Lazarillo*, la amplitud y grandilocuencia de Granada, la persuasiva familiaridad de Santa Teresa y la musicalidad refinada de Fray Luis de León, produce la obra capital de nuestra literatura y empieza a declinar rápidamente a manos de los conceptistas, sin excluir al genialísimo Quevedo.

Continuando los ejemplos hasta el siglo XIX, y pasando por etapas intermedias a que no hemos hecho alusión (la *Antología* comprende diez y nueve autores), el Sr. Menéndez Pidal nos deja ya en la prosa del conde de Toreno (1835), en la cual advertimos las principales características, buenas o malas —más bien ma-

las, por lo que toca a la pureza de dicción—, del lenguaje actual.

Claro es que, sin alterar notablemente el plan y las dimensiones de la *Antología*, no podían tener sitio en ella todos los autores que lo merecen, pero aunque hubiera sido necesario cercenar algo de las cincuenta páginas destinadas a Cervantes, cuyas obras son, sin duda, las más difundidas por la imprenta y las menos ignoradas de los lectores, yo hubiera deseado ver incluído entre los escritores del siglo XVI al sin par estilista Juan de Valdés, y ver citado en el siglo XVIII, siquiera para dividir el vacío que queda entre la *Guerra de Cataluña*, de Melo (1645), y la *Defensa de la Junta Central*, de Jovellanos (1810), algún trozo de la primera parte de la *Vida*, de Torres Villarroel (1743).

Las breves notas puestas al pie de las páginas se refieren a puntos de gramática, de estilo o de historia literaria, y son un dechado de sobriedad que debieran tener siempre a la vista nuestros anotadores de los clásicos. Fuera de un merecido palmetazo (destinado indirectamente a Cejador) y de alguna que otra leve alusión, todo es en dichas notas impersonal, objetivo, oportuno, y lo que vale más, está al alcance de cualquier lector de mediana cultura. Y es que el autor de la monumental edición

crítica del *Cantar de Mío Cid*, en lugar de traerse por los cabellos ocasiones para agobiarnos con el peso de su sabiduría, sacrifica todo conato de lucimiento personal en aras de su propósito docente. Es más, el Sr. Menéndez Pidal, el conocedor jamás superado del castellano medieval, el único que, según Menéndez y Pelayo, hubiera podido escribir la historia de la lengua, tropieza con dos vocablos enigmáticos en la *Crónica general*, y en vez de pasar de largo, como es costumbre en tales casos, se detiene para advertir: «Dos voces que me son desconocidas, y que sólo el contexto puede explicar». ¡Notable ejemplo de honradez, de modestia y de seriedad!

El hecho de que el Sr. Menéndez Pidal no vea con frecuencia su nombre traído y llevado entre alabanzas, mientras el de otros ingenios de segunda fila se nos viene constantemente a los puntos de la pluma, proviene, a mi entender, no tanto de la índole especial de sus trabajos, cuanto del voluntario apartamiento del hombre de ciencia, que halla en el ejercicio mismo de su actividad un premio mucho más íntimo y cumplido que el del aplauso ajeno. ¿Qué tributo de admiración, ni qué homenaje podría igualar la satisfacción con que Leverrier, por ejemplo, habiendo deducido de las

perturbaciones del movimiento de Urano la existencia de un planeta desconocido, vió plenamente confirmada su hipótesis mediante el descubrimiento de Neptuno?

Un triunfo parecido acaba de lograr, en su línea, nuestro insigne filólogo. Desde hace muchos años, y contra la opinión generalmente admitida, venía sosteniendo que nuestros romances caballerescos, referentes a Carlomagno o a personajes de su Corte, no procedían de narraciones o cantares franceses importados a fines del siglo XIV, sino de gestas o poemas épicos castellanos de los siglos anteriores, en que, directamente y muy de cerca se imitaban las «chansons de geste». Es decir, que según el Sr. Menéndez Pidal, la poesía épica francesa, que cantó las hazañas de Roland y de sus compañeros, tuvo en España, como en otras naciones de Europa, una pronta repercusión, y dió origen a poemas castellanos que, merced a una intensa elaboración secular, vinieron a convertirse en los romances carolingios que conocemos.

Pero, ¿qué había sido de esos antiguos poemas? ¿Cómo era posible que, en caso de haber existido, no hubiese llegado hasta nosotros el más leve vestigio de ellos? El Sr. Menéndez Pidal, cada vez más aferrado a su hipótesis, iba

alimentándola a fuerza de presunciones e indicios, cuando he aquí que al conjuro de su fe surge allá, en un archivo de Pamplona, la prueba plena, esplendente, irrefutable. Un benemérito erudito, el Padre Fernando de Mendoza, descubre en un códice antiguo dos hojas sueltas de pergamino, que, cosidas una con otra, habían venido sirviendo de bolsa o carpeta, y lee en ellas unos versos referentes a la batalla de Roncesvalles. Llega el hallazgo a conocimiento del Sr. Menéndez Pidal, viene a sus manos el casi ilegible manuscrito, y hoy la ciencia española se enorgullece con el luminosísimo estudio, en que el maestro asienta definitivamente su teoría, y completa con «Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII» (*Revista de Filología Española*, 1917, tomo IV, cuaderno segundo), la historia de la poesía épica en España.

Sólo me proponía tratar de la *Antología de prosistas castellanos*, y resulta que, para hacer el elogio de su autor, he terminado hablando de un poema carolingio. Los lectores excusarán mi inconsecuencia. ¡Hay tan pocas ocasiones para admirar de todo corazón y aplaudir sin reserva!

«EL RETRATO DE CERVANTES», POR F. RODRÍGUEZ MARÍN

CON ser de fecha reciente el pleito promovido alrededor de la efigie de Cervantes que posee la Academia, es ya tan copiosa la bibliografía a que ha dado ocasión, que no bastaría para enumerarla una columna de periódico. En contra o a favor de la autenticidad del retrato han dado su dictamen los más autorizados cervantistas del país y del extranjero, han opinado ilustres escritores y eruditos, han realizado pruebas técnicas reputados pintores y críticos de arte, y hasta han metido la cuchara los indocumentados, que nunca faltan, con lo cual ha sido la controversia tan amplia e interesante como correspondía al descubrimiento del retrato y a la categoría del retratado.

De entre el cúmulo de folletos y artículos hay que sacar aparte la reciente Memoria del señor

Rodríguez Marín, titulada *El retrato de Cervantes: Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española;* y esto no sólo por la excepcional calidad del autor de dicho trabajo, sino porque en él se recogen las principales opiniones emitidas durante seis años de polémica, se aducen nuevas pruebas y presunciones en favor de la autenticidad, y se desbaratan, sin posible apelación, no pocas de las objeciones formuladas.

Haciendo un breve apuntamiento del litigio, diremos que, para ir en la honrosa compañía de los que tienen la tabla por auténtica, hay que creer: que en 1600 retrató Juan de Jáuregui a Cervantes; que, además de fechar y firmar su obra, la rotuló con el nombre del modelo; que doce años después se refirió Cervantes a este retrato en el prólogo de sus *Novelas ejemplares;* que pasaron casi tres siglos sin que hubiese el menor indicio de la existencia de tal pintura; que, a contar de 1880, la poseyó secretamente, durante veintitantos años, un señor Sacristán, coleccionista de antigüedades, de Valencia, y que, habiendo ido a parar, por último, la tabla a manos del profesor de dibujo Sr. Albiol, sacóla éste a la luz pública y la cedió luego gratuitamente a la Academia.

Unidos por la común creencia en la exacti-

tud de todos estos datos, los defensores de la tabla hacen jactancia y argumento de su unanimidad frente a los impugnadores, no escasos ni poco autorizados, pero, naturalmente, mal avenidos; ya que si para ser creyente es necesario confesar todos los artículos del credo, basta negar un solo punto para figurar entre los descreídos. Puestos a dudar, por ejemplo, con el Sr. Fitzmaurice-Kelly, de que Jáuregui haya retratado jamás á Cervantes, es inútil apurar la investigación para ver si la tabla colgada en la Academia es o no es la misma que tuvo el señor Sacristán; y si el discutido retrato resultase, como alguien insinúa, una efigie de Felipe II repintada, de nada serviría probar que el traductor del *Aminta* copió efectivamente del natural al autor del *Quijote*. No hay que pedir, por tanto, a los negadores que se pongan previamente de acuerdo, sino dejar que cada uno busque, para atacar, la coyuntura que mejor cuadre a su propósito.

Y, en efecto, los motivos que esgrimen los impugnadores son de la especie más heterogénea. Unos forman escrúpulo de los escasos años del pintor (Jáuregui tenía en 1600 diez y seis años); otros entienden que en el citado prólogo de las *Novelas ejemplares* Cervantes se refiere, no a un retrato ya existente, sino al que pinta-

ría Jáuregui si se lo hubiesen pedido; otros se resisten a creer que Jáuregui equivocase su nombre y se olvidase de anteponerle el *don* a que tenía derecho, a cambio de obsequiar con dicho tratamiento a Cervantes, que nunca lo tuvo; un pintor tuerce el gesto ante la gola del retrato, que le parece impropia de la modesta condición del retratado; otro pintor afirma que los letreros de la tabla son posteriores a la ejecución de la efigie; un tercero denuncia la existencia de repintes que alteran notablemente las facciones...

Tantos son y de tan variada índole los atacantes, que es de admirar cómo el Sr. Rodríguez Marín puede atender a todos sin desconcierto y sin prolijidad. Ahora bien: ¿qué se saca en claro después de leído el informe del ilustre director de la Biblioteca Nacional? Se saca, para empezar, la convicción de que la causa del retrato no podía haber caído en mejores manos. Alrededor de unas cuantas minucias, sobre las que versa la discusión, no cabe acreditar más puntual y acabado conocimiento de la época, ni lucir más rico caudal de pormenores literarios y biográficos, ni mostrar más habilidad en el enlace y trabazón dialéctica de datos y argumentos; he aquí una primera consecuencia en que todos estaremos conformes.

También se deduce del folleto, y es de justicia divulgarlo, que la Academia, al aceptar la tabla como buena, no procedió de ligero, según maliciosamente se ha dado a entender.

Por lo que hace al retrato mismo, la Memoria de que estamos hablando incluye muchos y muy autorizados dictámenes periciales que, hasta donde un profano puede juzgar, parecen destruir todas las objeciones de carácter técnico. Las de índole literaria o histórica las ahuyenta fácilmente el Sr. Rodríguez Marín, restituyendo a las palabras de Cervantes su recta y natural interpretación; probando hasta la saciedad que en la época de autos no se solía escrupulizar por un *don* más o menos; demostrando que la forma «Iaurigui» (por «Jáuregui») no es sino una de las variantes con que fueron conocidos o se firmaron los individuos de tal apellido, y haciendo ver que el uso de la gola no era excesivo lujo para nuestro hidalgo, ya que con dicha prenda vemos retratados a Juan de la Cueva, Mateo Alemán y otros ingenios de humilde condición social.

¿Qué más se puede pedir? La tabla se nos presenta como un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui; el Sr. Rodríguez Marín rebate los argumentos de quienes acusan a la tabla de impostura; luego, mientras no surjan nue-

vas pruebas en contra, habrá que creer a la tabla.

No contento con tan brillante resultado, el Sr. Rodríguez Marín ha querido acabar su persuasivo y bien fundado informe con una prueba supletoria, de índole subconsciente, basada en cierta reacción emotiva, especie de corazonada telepática, por virtud de la cual varios ingenios, exquisitos y convenientemente cultivados, con sólo posar la vista en la pintura, han exclamado: «Ese es Cervantes». ¿No pensó el admirado cervantista que el experimento que aquí nos sugiere tiene más riesgos que ventajas? Porque eso que pudiéramos llamar «voz del espíritu», a semejanza de la socorrida «voz de la sangre» tan útil a novelistas y dramaturgos, se vuelve contra la autenticidad del retrato desde el momento en que otros ingenios, también selectos y también familiarizados con la obra del hidalgo inmortal, afirman en redondo, frente a la tabla: «*Eso* no puede ser Cervantes».

De mí sé decir que, si alguna duda me asaltase, habría de ponerla precisamente a cuenta del cotejo mental de *mi* Cervantes con el del retrato. De éste podrá decirse, por ejemplo, que tiene una mirada inteligente, dulce, leal, bondadosa, serena, confiada... Todo menos *alegre*. El Cervantes que yo me imagino, por el

contrario, me mira con ojos risueños, entre burlones e indulgentes, melancólicos tal vez, pero visiblemente risueños. Y el propio Príncipe de los Ingenios, al desmenuzar el retrato que le había hecho Juan de Jáuregui, dice bien a las claras: «Este que veys aquí de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembaraçada, de *alegres ojos*...»

No se entienda que con estas observaciones quiero terciar tardíamente en el litigio. Mi intento se reduce a reseñar el ameno trabajo de nuestro insigne erudito, después de cuyo estudio no faltará, ciertamente, quien siga teniendo por apócrifo el retrato; pero no será sin reconocer, al propio tiempo, que pocos cuadros de los que cuelgan, sin discusión, en los Museos, cuentan a su favor con tantas y tan variadas pruebas de autenticidad como la traída y llevada tabla del joven pintor hispalense.

«ORÍGENES DE LA ÓPERA EN ESPAÑA», POR D. EMILIO COTARELO

EL ilustre erudito Sr. Cotarelo, en cuyo haber figura ya una larga serie de importantes y documentados estudios acerca de la historia de nuestro teatro, ha aplicado esta vez su fecunda actividad de investigador a ilustrar la aclimatación y vicisitudes del drama lírico en España hasta principios del siglo XIX.

Aunque la denominación de «ópera» no aparece usada en nuestra patria hasta fines del siglo XVII, hay que reconocer en la égloga cantada, *Selva sin amor,* que se representó en el Palacio Real de Madrid en el otoño de 1629, todos los caracteres distintivos del nuevo arte importado de Italia. No se sabe quién pudo ser el autor de la música; la letra era de Lope de Vega, el cual refiere, entre otras cosas igualmente interesantes, que «los instrumentos ocupaban la

primera parte del teatro, sin ser vistos (añeja novedad, que ahora se vuelve a poner en práctica como invento extranjero), a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos». Desde esta fecha memorable transcurren veinte años sin que aparezcan nuevas tentativas de música dramática. Surge entre tanto la «zarzuela», con trozos declamados y trozos cantados; se reanudan las representaciones, totalmente cantadas, con *La púrpura de la Rosa*, de Calderón, y, ya en el siglo XVIII, las funciones de ópera, a cargo de compañías italianas, se inician con la venida de los *Trufaldines*, que construyen en los lavaderos de los Caños del Peral un «sontuoso» barracón de madera, en el mismo emplazamiento que había de ocupar, muchos años después, el actual teatro Real.

Indudablemente el mayor esplendor del drama lírico en España coincide con la prolongada estancia en la corte del celebérrimo Farinelli, ventajosamente contratado por nuestros Reyes (138.000 reales al año, coches, alojamientos, etcétera, etc.). La intervención, primero indirecta y luego personal y activísima del cantante italiano, se tradujo, no sólo en la brillantez y suntuosidad de las representaciones, sino en

la protección al arte y a los artistas. Entonces no se hubiera dado el caso de que una ópera de Conrado del Campo, compositor ya consagrado por todos los públicos, y que, además, tiene en esta ocasión al padre alcalde (el libreto es de Francos Rodríguez), durmiese el sueño del olvido. Tampoco habría sido posible que una casa Ricordi colocase en Madrid, con quince años de retraso, las «novedades» fracasadas en Italia... Farinelli, siempre en contacto con los compositores nacionales y extranjeros, los estimulaba de la manera más eficaz (con dinero, quiero decir), y velaba solícitamente por mantener a gran altura artística las representaciones de ópera. D. Juan B.ª Mele, por ejemplo, recibió, en premio de una partitura, 18.000 reales, una caja de oro muy grande, una arroba de tabaco y una pensión anual de 12.000 reales; el célebre Metastasio, que desde Viena escribió y reformó muchos libretos por encargo de Farinelli, fué siempre espléndidamente recompensado; y los más famosos compositores italianos de por entonces (Jommelli, Galuppi, Cocchi, Majo y otros) compusieron, también a requerimiento del cantor favorito de los Reyes, gran número de óperas, para ser estrenadas en España, con lo cual nuestro público no tenía que andar a la zaga de los demás públicos europeos.

Fué tal el entusiasmo que el nuevo espectáculo musical, sazonado con las piruetas de las más célebres bailarinas, despertó en todas las clases de la sociedad española, que bien pronto se resintieron de ello los demás géneros teatrales. Por otra parte, las representaciones de ópera, acompañadas de bailes pantomímicos de gran aparato, exigían cuantiosos dispendios que las empresas no podían soportar y que, a menudo, habían de ser pagados con cargo a fundaciones piadosas o a expensas del erario público. La reacción no se hizo esperar: una Real orden, inspirada, al parecer, por Godoy, prohibió en 1799 la «continuación del teatro italiano» y limitó el funcionamiento del coliseo de los Caños a «piezas decorosas de representación o cantado, *en español* y por actores del país, sin otros bailes que los propios y característicos de estos reinos».

Esta saludable disposición, cuya observancia en lo tocante al idioma habría favorecido seguramente el nacimiento de la ópera española, sólo estuvo en vigor unos ocho años, al cabo de los cuales la ópera italiana, cantada en italiano y por artistas italianos, se volvió a enseñorear, esta vez ya definitivamente, de nuestra escena lírica.

Sólo quienes conozcan la erudición, diligencia

y minuciosidad del ilustre Secretario de la Real Academia Española pueden tener idea del arsenal de noticias importantes, curiosas o simplemente pintorescas, que el Sr. Cotarelo ha acumulado en su nueva obra *Orígenes y desenvolvimiento de la ópera en España hasta 1800*. Aunque el terreno no estaba ciertamente inexplorado, puede afirmarse que dicha obra representa, por hoy, la más valiosa contribución aportada a la historia de nuestra música dramática. La *Crónica* de Carmena, que no va más atrás de 1738; la monografía de Virella, circunscrita casi exclusivamente a Barcelona, y el prólogo que puso Barbieri al primero de los libros citados, constituyen, sin duda, antecedentes muy apreciables; pero faltaba la obra de conjunto que aportase la información correspondiente a ciertos períodos poco conocidos y que, al propio tiempo, revisase los materiales acopiados. A ambos fines ha atendido cumplidamente el Sr. Cotarelo. La cantidad de errores corregidos y de nuevos datos biográficos de músicos y cantantes famosos es verdaderamente extraordinaria; pero más importante aún, para la historia de la ópera en España y para la de la música, en general, es el descubrimiento de gran número de obras y de autores cuya existencia ignoraron, no sólo nuestros eruditos, sino hasta los más di-

ligentes y concienzudos musicógrafos extranjeros.

Queda aún por hacer, y es labor meritoria que debiera intentar algún músico de talento, la historia *interna* de la ópera en España, es decir, el estudio crítico, la valoración estética de las obras con que nuestros compositores han intervenido en el desenvolvimiento de la música dramática. Naturalmente, el Sr. Cotarelo no se ha entrado por este campo: se ha mantenido en el terreno de la erudición, que le es familiar, y dentro de él ha prestado a la cultura un señalado servicio.

«JUVENTUD Y EGOLATRÍA», POR PÍO BAROJA

PARECE ser que el Sr. Ortega y Gasset ha declarado que Baroja «no es nada», y que «no será nunca nada». El propio Baroja nos repite este juicio y, cotejándolo con profecías análogas que escuchó en su niñez, e interpretando en el mismo sentido las observaciones de sus amigos, y hasta las voces de la Naturaleza, proclama resignado su convicción de que él, en efecto, no será nunca nada.

Si llegar a ser algo un escritor es mudarse en cosa distinta, cambiar de significación social, o recorrer la usual metamorfosis que hace de la larva literaria o de la ninfa periodística un «diputado», un «académico» o un «caballero de Isabel la Católica», estoy resueltamente con el coro de los augures. Ahora bien, si lograr el aplauso público, y merecer la estimación de la

crítica, y colocarse a la cabeza de una generación literaria es, para un escritor, ser «algo», hace ya mucho tiempo que el autor de *El Mayorazgo de Labraz* es algo, y aun alguien, dentro de la vida intelectual española. Se podrá discutir si su actuación, artística y socialmente considerada, fué perjudicial o beneficiosa; pero no será lícito desentenderse de ella. De aquí que la publicación de un libro de Baroja sea siempre un acontecimiento digno de mención.

Del título de su última obra, *Juventud y Egolatría*, no hay que fiarse mayormente; como en otras obras del mismo autor (verbigracia, *Los recursos de la astucia*), no guarda relación alguna con la materia del volumen. En el presente caso, la «egolatría» o adoración de sí mismo no aparece por ninguna parte, dicho sea para honra de Baroja, y la «juventud» apenas se entrevé, evocada de lejos por un escritor que, «al asomarse a la vejez», según nos dice, se siente «un poco melancólico y un poco reumático». *Juventud y Egolatría* es, en realidad, un desahogo *ex abrupto*, mezcla de apuntamiento autobiográfico, de profesión de fe literaria y de breviario ideológico, todo ello incompleto, desconcertado y al desgaire, a fin de que no se malogre el carácter de «exudación espontánea» que el autor atribuye a su obra.

En cuanto ser humano y persona civil, no sé hasta qué punto Baroja se ha pintado a sí mismo en estas confesiones; del otro Baroja, del único que nos importa a los lectores, del escritor cuya fuerte y singular personalidad se nos ha ido revelando puntualmente a lo largo de una copiosa serie de novelas, de ese faltan, sin duda, en el autorretrato los rasgos más característicos. En el capítulo de las preferencias literarias, por ejemplo, nos habría interesado averiguar qué pensaba Baroja de Teófilo Gautier, el que le enseñó a interpretar y a describir, admirablemente por cierto, el paisaje castellano; cómo juzgaba a Stendhal, su maestro y modelo; cuál era su opinión respecto de Balzac y de Dickens, a quienes tanto debe... A Gautier creo que ni siquiera lo nombra; Stendhal es «el inventor del autómata psicológico movido por máquina de relojería»; Balzac, la «pesadilla, el sueño de una noche de indigestión...»; Dickens, un «payaso místico y triste...»; Flaubert, un «animal de pata pesada», más estúpido quizá que M. Homais; los Goncourt «son de una insignificancia que a veces llega a la imbecilidad»; Ruskin es «el príncipe de los rastacueros»... ¿A qué seguir? Estas inconveniencias compendiosas, en que se atropella por todo a cambio de lograr fama de agudo y atrevido, estuvieron en gran

predicamento a raíz de su importación, hace unos veinte años. Hoy, ni asustan, ni siquiera divierten: han pasado de moda. Y, francamente, si Baroja no tenía algo más hondo y personal que comunicarnos respecto de las grandes figuras literarias, nada le impedía haberse callado.

Una parte de *Juventud y Egolatría*, que pudo ser muy interesante, porque parecía destinada a contener en resumen la ideología del autor, es la que se titula «Nociones centrales». Sabido es que en las novelas de Baroja abundan los personajes andariegos que discurren sobre temas trascendentales a razón de varias millas por hora. Se les podría llamar «filósofos peripatéticos» si sus interminables caminatas fuesen plácido pasear, y si el concepto de «filosofía» no resultase excesivo aplicado a la vulgarización ingeniosa de ciertas paradojas «nietzscheanas», diluídas en un materialismo fanático de médico rural. Ahora que es el autor, en persona, quien nos habla, ¿qué nos dirá de los problemas cardinales? Bien poco y, naturalmente, en lugar distinto del adecuado.

En la sección de «Nociones centrales» sólo nos enteramos de que el autor es «dogmatófobo», es decir, que en presencia de cualquier dogma, su primer movimiento es «ver la manera de masticarlo y digerirlo». (Esto no reza,

por lo visto, con ciertos dogmas anarquistas que el Sr. Baroja se traga enteros, sin atreverse a hincarles el diente.) También leemos que es materialista, que se honra con llamarse «cerdo de la piara de Epicuro», y que ha descubierto en el hombre la «raíz de la maldad desinteresada». «Decid a un hombre —escribe, en apoyo de esto último— que su íntimo amigo ha tenido una gran desgracia. Su primer movimiento es de alegría». (¿Así, en redondo, Sr. Baroja? ¿No podría usted abstenerse de generalizar su denigrante observación?)

Uno de los menesteres en que más ha aguzado la pluma y el ingenio nuestro novelista ha sido en el ataque a la organización social. Desde que comenzó a escribir rara es la página en que no trata de pulverizar los cimientos de la Sociedad y del Estado. ¿Qué hallamos en *Juventud y Egolatría* del copioso ideario del autor sobre estas materias? Unas cuantas indicaciones, pobres, dispersas e inconsecuentes.

Según Baroja, la sociedad (como la vida y la Naturaleza) no es buena ni mala. Cuando resulta mala para un hombre es que éste tiene una sensibilidad excesiva para su época, y, en tal caso, no es un ser normal, es un enfermo. Pero a poco de escribir estas palabras dice el autor hablando de sí mismo, que la sociedad

lo ha desquiciado sumiéndole «en la enfermedad y en la histeria». ¿En qué quedamos? Si Baroja era un individuo equilibrado y la sociedad le hizo enfermar, ha sido ella la mala y él tiene razón para aborrecerla; si es un anormal, por hipertrofia sensitiva o por otra causa, y la sociedad es inocente, no está en lo justo cuando escribe: «Por eso (por haberle perturbado) la odio cordialmente y la devuelvo en cuanto puedo todo el veneno de que dispongo».

Creo, pues, que para estudiar a Baroja, para determinar las influencias literarias que han actuado sobre su personalidad, y para recoger y definir su ideología, habrá que volver a las novelas y prescindir del autoanálisis de *Juventud y Egolatría*, aunque no por entero. Fuera de lo apuntado, hay en este libro, junto a menudas chismerías literatescas que sólo incumben a los interesados (hay quien cree que esto es historia literaria), breves y expresivas semblanzas de escritores desaparecidos, páginas de ardorosa y valiente crítica social, y capítulos, como el de «La tragicomedia sexual», donde palpita una sinceridad profunda y dolorosa.

Esta última virtud, que tanto dignifica al hombre —¡como que es un íntimo afán de veracidad y de honradez, aplicado, primero, a la conciencia propia y, después, a su manifesta-

ción exterior!—; la sinceridad, digo, tan distinta de la mala educación, aunque a menudo la acompañe, no se oscurece nunca por entero en la obra de Baroja. En el libro de que tratamos hoy quizá no brilla tanto como en otros; pero el autor lo sabe y lealmente nos lo avisa desde el prólogo.

Es posible que Baroja sea «un hombre malo», como le gritaban los chicos de Itzea. En todo caso, lo es sin hipocresía, con sinceridad, *honradamente*. Por eso yo, que no me creo mejor, pero que en muchos puntos de moral y de arte me sitúo en el polo opuesto, no puedo regatear mi simpatía a este «antípoda», que, fieramente y con bastante gracia, va gritando su pensamiento y sus pasiones con igual menosprecio del elogio, de la injuria... y de la gramática.

«LOS EXPLORADORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI», POR CH. T. LUMMIS

NO me pregunten ustedes si el «mardenismo» es una doctrina filosófica derivada de la «Christian Science», si es un sistema pedagógico basado en la autosugestión, o si es sencillamente un saneado negocio editorial; haría falta no poco espacio para dilucidarlo, y por ahora nos basta saber que las obras de Marden se han traducido al castellano, han hallado editor entusiasta que las propague, conferenciantes ilustres que las presenten, pedagogos que las amparen y escritores que las imiten, de todo lo cual podemos deducir que la nueva literatura «estimulante» ha comenzado ya a actuar en nuestra Patria.

El fondo de toda esta literatura, iniciada tal vez con el *Self Help* de Smiles en 1858, lo

constituye la afirmación obstinada, inflexible y absoluta del «querer es poder», y en favor de ella se amontonan, con bastante ingenio e indiscutible amenidad, hechos y dichos de todos los tiempos, y especialmente anécdotas de los modernos cresos norteamericanos, cuya riqueza y prominente posición social, por ser cosa más próxima a nosotros que la gloria y poderío de los antiguos, promueve con mayor eficacia la deseada emulación.

No han faltado espíritus sagaces (véase *La Educación Hispanoamericana*, números 61 a 63) que den la voz de alarma acerca del peligro que para la educación de la juventud puede tener esa ciega confianza en las propias fuerzas que el «mardenismo» trata de inculcar; pero estamos tan necesitados de literatura optimista, después de muchos lustros de autocrítica amarga y desconsoladora, que, en lugar de cerrar el paso a la corriente exótica, sería mejor hacerle un cauce por donde se adaptase a nuestras condiciones nacionales, y viniese a influir, sin perturbación, en el carácter y en la inteligencia de las nuevas generaciones.

Algo de esto ha intentado D. Arturo Cuyás en su excelente obra titulada *Hace falta un muchacho*. Pero lo que yo propondría es la combinación del optimismo yanqui, que pudié-

ramos llamar «estimulante», con una buena ración de optimismo casero retrospectivo; quiero decir con esto que, al mismo tiempo que se proponen a Juan Español altos ejemplos que imitar, sería muy útil persuadirle que pertenece a una familia honrada, y que puede andar por el mundo sin bajar la frente. Porque, ¿con qué bríos pedirá su lugar en el concierto de las gentes el cuitado a quien se quiere hacer creer que desciende de ladrones y asesinos? El vecino monsieur Durand tiene un rancio abolorio de reyes magníficos, de conquistadores geniales, de gobernantes, de sabios y de artistas; los antepasados de míster Smith fueron navegantes gloriosos, colonizadores ejemplares y esforzados paladines de la libertad; en cambio, Sánchez, Rodríguez y Pérez apenas se atreven a pronunciar públicamente su oscuro y calumniado apellido. Aquellos soberanos —se les dice— de que estabas tan orgulloso, fueron déspotas, criminales e ignorantes; los que creíste descubridores de mundos y fundadores de naciones no eran sino ladrones disfrazados; y hasta los misioneros que morían a manos de los pobrecitos Navajos daban su vida, no por propagar el Evangelio, sino por ruin codicia...

Y quién sabe si al intentar la reivindicación de nuestra estirpe toparíamos con tantos y tan

sobresalientes «profesores de energía», que resultase innecesaria la importación de modelos extranjeros. Porque es el caso que mientras por acá nos disponemos a divulgar con fines pedagógicos las proezas de los Rockefeller y Vanderbilt, los investigadores de por allá han aplicado los modernos métodos científicos al estudio de nuestra actuación en el Nuevo Mundo, y han llegado al convencimiento de que la juventud americana, «que ama la justicia y admira el heroísmo», no debe ignorar por más tiempo «la más amplia, grande y maravillosa hazaña de la Humanidad en la Historia»: la obra de España en el continente americano.

Así lo declara el notable historiador yanqui Mr. Lummis en un libro de vulgarización que acaba de publicarse en castellano. Se titula *Los exploradores españoles del siglo XVI*, está traducido por el benemérito Arturo Cuyás y lleva un interesante prólogo de Altamira, nuestra primera autoridad en historia de América y uno de los pocos españoles que han procurado desvanecer los yerros y calumnias con que, maliciosamente o por ignorancia, se había empequeñecido la intervención de España en el descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo.

Oigamos a Mr. Lummis:

«Las afirmaciones de los historiadores de gabinete, de que los españoles esclavizaron a los *pueblos* o a otros indios de Nuevo Méjico; de que los obligaron a escoger entre el cristianismo y la muerte; que les forzaban a trabajar en las minas, y otras cosas por el estilo, son enteramente inexactas.» (Pág. 128.) «El empeño de los exploradores españoles en todas partes fué educar, cristianizar y civilizar a los indígenas, a fin de hacerlos dignos ciudadanos de la nueva nación, en vez de eliminarlos de la faz de la tierra para poner en su lugar a los recién llegados, *como por regla general ha sucedido con otras conquistas realizadas por algunas naciones europeas.*» (Pág. 302.) «*La legislación española* referente a los indios de todas partes era *incomparablemente más extensa, más comprensiva, más sistemática y más humanitaria* que la de la Gran Bretaña, la de las colonias y la de los Estados Unidos, *todas juntas*. Aquellos primeros maestros enseñaron la lengua española y la religión cristiana a mil indígenas por cada uno de los que nosotros aleccionamos en idioma y religión. Ha habido en América escuelas españolas para indios desde el año 1524. Allá por 1575 —casi un siglo antes de que hubiese una imprenta en la América

inglesa— se habían impreso en la ciudad de Méjico muchos libros en *doce* diferentes dialectos indios, siendo así que en nuestra historia sólo podemos presentar la *Biblia india*, de John Eliot; y tres Universidades españolas tenían casi un siglo de existencia cuando se fundó la de Harvard.» (Pág, 64.) «Los españoles no exterminaron ninguna Nación aborigen —como *exterminaron docenas de ellas nuestros antepasados* (los ingleses)—, y, además, cada primera y necesaria lección sangrienta iba seguida de una educación y de cuidados humanitarios.» (Pág. 91.)

Con verdadera pena renuncio a citar, por falta de espacio, otros muchos pasajes de la obra de Mr. Lummis, que en la parte narrativa tiene momentos de intensa emoción artística.

Nuestro Gobierno ha tenido la inexcusable cortesía de conceder al distinguido historiador americano una preciada condecoración, y tú, lector, si eres un español bien nacido, y no de los difamadores de su Patria, lo menos a que por gratitud estás obligado es a leer en familia las páginas de ese extranjero que, espontáneamente y movido de noble amor a la justicia, vuelve con admirable gallardía por la honra de nuestros padres.

«EL CONTRAQUIJOTE», POR F. BOEDO

COINCIDIENDO con el malogrado centenario de Cervantes, un escritor para mí desconocido, ha publicado un libro absurdo, atrevido y justiciero, titulado *El Contraquijote*.

El autor, que a juzgar por el epílogo de su libro y por ciertas fórmulas de expresión, debe de ser americano, se nos muestra tan genuino español como el que más, y lo prueba cumplidamente no sólo en el profundo amor que siente por nuestro pueblo y nuestra literatura, sino también, y esto es más característico, en los cargos acerbos que dirige a la madre España. Una cosa le distingue de los literatos fiscales de por acá: la fe, que éstos no tienen, en el resurgimiento de la raza.

Pues bien, el Sr. Boedo acusa a los españoles de tener atrofiado el espíritu de análisis, y cree llegado el momento de que alguien se

atreva a «bisturizar» a Don Quijote, a «echarle la zancadilla» y a quitarle el puesto de honor que ocupa en la literatura española. «Nubes de incienso —dice— han rodeado su figura de proporciones que no tiene, dándonos, como suele decirse, gato por liebre. Abrámosle esa mollera, más dura que el pedernal, inmune a pedradas y candilazos; destapemos esa arca de maravillosa labor, donde están encerrados los espíritus del atraso, de la intolerancia y de la imponderable estupidez española». Y después de copiar algunos trozos del libro inmortal, añade el Sr. Boedo: «Niego en Don Quijote grandeza moral, nobleza de sentimientos; su hidalguía es jarabe de pico, sus actos son propios de un criminal, con ensañamiento y alevosía; va armado de pies a cabeza contra quien no lleva un mal cortaplumas...»

Si el autor de *El Contraquijote* sólo se hubiera propuesto lograr notoriedad con semejantes desahogos, se le podría advertir que había llegado tarde: ya hace muchos años que nuestro insigne Unamuno atronó los espacios con su estentóreo «¡Muera Don Quijote!». Por otra parte, esto de sacudir a las grandes figuras literarias, cogiéndolas por la solapa y preguntándoles qué llevan dentro, no es cosa que haya de indignarnos. ¿Quién nos dice que el

propio Cervantes no prefiere a las flores de trapo que en estos días le ofrendan muchos que nunca le han leído, la opinión dubitativa o resueltamente irrespetuosa de algún lector de buena fe? Demasiado sabe él que, como escribió no recuerdo quién, cuando choca una cabeza contra un libro y suena a hueco, no siempre es por culpa del libro. Además, nadie ignora que Cervantes escribió el *Quijote*, según nos ha revelado Unamuno, para que éste lo comentase; y con todo, aun se anduvo el comentarista muchos años por los cerros de Ubeda hasta acertar con la misión gloriosa a que estaba predestinado.

Lo absurdo de *El Contraquijote* no es, pues, la singular postura que ha tomado su autor frente al héroe manchego. Lo incomprensible para mí es que un escritor de tan fiera independencia como el Sr. Boedo, que empieza por «tirar a la basura todos los juicios literarios», menos los suyos, naturalmente, tome por norma para interpretar la Historia de España y el significado de nuestra literatura, unos cuantos lugares comunes ya manidos, y acepte sin pestañear las patrañas, cien veces desmentidas, acerca de Felipe II, de la Inquisición y de la España del siglo de oro, en la que sólo ve una pestilente «pocilga frailuna». El burdo sectaris-

mo del Sr. Boedo, cuya oreja habrán visto asomar los lectores, le lleva a injuriar groseramente a Santa Teresa, y a decir que Isabel la Católica «fué una arpía, cuyo influjo, cuya conciencia femenina, imprimió un sello macabro al imperialismo español». A manera de compensación, el Sr. Boedo, que así maltrata a las grandes figuras de la Historia, nos declara a Pablo Iglesias «el hombre más grande de la España moderna, el precursor del que ha de venir a resucitar a los muertos». Y váyase lo uno por lo otro.

Claro está que si *El Contraquijote* no tuviese otros méritos que los ya señalados, yo hubiera hecho con el libro lo que su autor hace con los juicios literarios: «tirarlo a la basura». Pero en la obra del Sr. Boedo, quitados los despropósitos anticatólicos y las vulgaridades seudohistóricas, queda algo muy apreciable y simpático, queda una reivindicación calurosa y apasionada del teatro clásico español.

Sabido es que varios distinguidos literatos contemporáneos, sorprendidos de no hallar en el teatro antiguo los problemas de Ibsen, ni el feminismo de Prevost, ni las sutilezas de Lavedan, declararon definitivamente insoportable y sin valor toda la dramaturgia del siglo de oro. Alguno de estos literatos, dedicado más

especialmente a la crítica, ha llegado a realizar en libros y periódicos una verdadera campaña de «expugnación» (como él dice) (1) del teatro clásico, y sus palabras han hallado en la pereza e ignorancia de muchos jóvenes campo fecundo y ambiente favorable. ¡Quién se toma la molestia de leer varios centenares de dramas y comedias, entre excelentes, malas y medianas (que de todo hay), cuando es tan cómodo y tan de buen tono sonreir desdeñosamente y echar mano de la fórmula convenida! «Celos, falso honor, cuchilladas, parlamentos hueros, graciosos estúpidos, y nada más». ¡Nada más!

Contra tales supercherías viene a luchar bravamente el Sr. Boedo. Su Contraquijote es el Segismundo de *La vida es sueño*, no tanto por lo que tiene de Calderón, como por ser cifra y resumen de los principales héroes de Lope y representación, en general, del teatro español.

El Sr. Boedo hace, además, a Segismundo símbolo del ideal ibérico frente a Don Quijote, en quien personifica el ideal exótico de los invasores de España. «Yo no pretendo —dice— rebajar a Cervantes; estoy en condiciones de amarlo y admirarlo mejor que una legión de comentaristas que no salen del vocablo; sólo

(1) Véase en mi *Crítica Profana* el capítulo VII del estudio dedicado a *Azorín*.

pretendo subir a Lope a par de él, a despecho de varias generaciones de cacasenos que no han tenido el pudor de leerlo. ¿Por qué se relega al olvido al inventor del alma nacional, al creador del ideal confortante? Yo amo a Lope con amor desmesurado y febril; yo amo a mi raza sobre toda ponderación; yo me basto y me sobro para encumbrarlos».

No he de seguir al Sr. Boedo en su interpretación simbólica de nuestra literatura; él mismo, a veces, se siente desconcertado. Mas por lo que hace a la defensa del teatro clásico, pone tal entusiasmo en su empresa, y se muestra tan optimista y persuasivo, que más de un lector de *El Contraquijote* entrará en ganas de hojear los olvidados tomos de Rivadeneira, lo cual no es poco mérito para un libro que contiene, además, abundantes atisbos críticos, originales y profundos. A mí me ha hecho releer *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo*, y me ha dado ocasión de descubir nuevas bellezas en estas obras admirables.

Quedo, pues, muy reconocido al Sr. Boedo, y aun sabiendo el uso que hace de los juicios literarios, me permito animarle a que prosiga sus estudios de crítica, para los cuales le será muy conveniente dejar en paz a Dios, a los frailes y a Pablo Iglesias.

«EL TESORO DE LOS LAGOS DE SOMIEDO», POR M. ROSO DE LUNA

YO tengo en gran aprecio al doctor Roso de Luna. No hace mucho, antes de tener noticia alguna del ilustre ocultista, acudí al Ateneo para escucharle una conferencia sobre «Teosofía de la cuarta dimensión», o cosa parecida.

Confieso ahora con rubor que no me llevaba al Ateneo la curiosidad científica ni ningún otro noble afán; fuí inducido por amigos irrespetuosos para pasar una tarde de risa.

Pero no me reí poco ni mucho. La conferencia resultó interesante y amenísima, y por cierto que junto a mí la escuchó atentamente y con visible agrado el doctor Ramón y Cajal.

Todo esto me lo trae a la memoria la «Biblioteca de las Maravillas», que ha empezado a

publicar el Sr. Roso de Luna, y cuyo primer tomo, titulado *Por la Asturias tenebrosa: El Tesoro de los lagos de Somiedo*, acaba de llegar a mis manos por bondadosa atención del autor.

El aprieto en que me coloca el envío de este libro lo comprenderán los lectores si ponen de una parte mi deseo de trabar conocimiento con el «Karma» y el «Darma» y la «Vaca astral», etcétera, por mediación de tan sabio oculista, y de otra parte el aspecto amenazador de un volumen en cuarto mayor, con más de 500 páginas bien nutridas, y provisto de un número romano que anuncia la prosecución de la materia durante siete tomos, por lo menos. Es decir, un promedio de 3.500 páginas de magia blanca. Y como yo acostumbro a ponerme siempre en lo peor, he supuesto que *El Tesoro de los lagos de Somiedo* ofrece un interés irresistible, y he temido engolfarme en la lectura de la «Biblioteca de las Maravillas», con detrimento de mis habituales quehaceres, e hipotecando por el resto de mi vida los pocos ocios que tengo disponibles para esparcimiento del ánimo.

En alguna ocasión he censurado de pasada esos volúmenes vacíos, donde lo grueso del papel, lo grande del tipo, lo excesivo de las márgenes y lo abundante de las páginas en blanco

sirve para dar apariencia de libro a lo que de otro modo apenas llegaría a folleto.

Un autor que ha llenado trabajosamente cien cuartillas y quiere hacer con ellas un tomo del tipo corriente de los de 3,50 pesetas, titulado, por ejemplo, *Impresiones de un lector*, echa sus cuentas como sigue: Anteportada y portada, cuatro páginas; en la página 6, una dedicatoria de las que ahora se usan, algo así como «Al dilecto vate Tiburcio García, con un ademán precordial»; en la página 8, un lema incongruente en lengua extranjera, a ser posible en griego; página 10: «Al lector»; página 12: «Advertencia preliminar»; páginas 14 a 16: «Breve introducción»; página 18: «Impresión primera». Luego, cada capítulo (pongamos 10) lleva su lema particular (dos páginas) y su portadilla (otras dos). total: 58 páginas en salvas.

Evidentemente, este procedimiento de hinchar libros es, cuando menos, poco serio; pero tal vez sea más perjudicial para el autor y para los lectores el extremo contrario. Si el Sr. Roso de Luna ha emprendido la publicación de la «Biblioteca de las Maravillas» con el propósito de que la lean las personas cultas, ¿cómo no ha calculado cuál es el máximum de atención que pueden dedicar dichas personas a la lectura de narraciones ocultistas? En la vida de un aboga-

do, de un médico, de un catedrático, etc., que, fuera de la respectiva literatura profesional, han de leer revistas y periódicos a más de unos cuantos volúmenes mensuales para no quedar retrasados con relación al movimiento literario, el ocultismo no debe representar, dicho sea con perdón de sus adeptos, sino un papel harto secundario.

Claro es que al Sr. Roso de Luna, como autor, no le parecerá que sobra ninguna de las 500 páginas y pico de *El Tesoro de los lagos de Somiedo*; pero el juicio de los lectores pudiera ser distinto. Yo, que no he leído el libro, me atrevo a asegurar desde ahora que sobran muchas de sus páginas. Hojeándolo a la ventura he tropezado con una bibliografía de Jovellanos —no ya en forma de nota o apéndice, sino intercalada en el texto—, que ocupa página y media. Y esto, en verdad, ni es necesario, ni pertinente, ni siquiera tolerable.

También he visto en otro lugar, y esto ya se refiere al fondo de la obra, que en el nombre de «Florinda la Caba» hay una transparente alusión misteriosa a la «Vaca», que es, para «la historia, la poesía, la religión y la ciencia..., el más firme basamento de sus edificios y el más preciado de sus símbolos». La alusión se explica descomponiendo aquel nombre como sigue:

«Flor-inda-la-Caba», donde «Caba» igual «Baca», o sea la «Vaca» de la mitología «inda».

Por aquí juzgarán los lectores cuán interesante debe de ser un libro lleno de revelaciones de este calibre.

Si el Sr. Roso de Luna hubiese condensado en un tomito manejable *El Tesoro de los lagos de Somiedo*, tal vez tendría a estas horas un gran número de adeptos para su agrupación teosófica; pero si pretende cargarlos con el espantable volumen que ha dado a luz, me temo que le pase como al baturro del cuento, que se fué a pescar truchas con una enorme tranca.

«CATÁLOGO PAREMIOLÓGIGO», POR MELCHOR GARCÍA MORENO

ACERCA de la excelencia y utilidad de los refranes y de su gran valor como depósito de la sabiduría popular, han escrito tanto y tan bueno nuestros paremiólogos, desde mosén Pedro Vallés en el interesante prólogo de su compilación (1547) hasta los modernos Sbarbi y Rodríguez Marín, que sería difícil, a más de innecesario, discurrir nuevos argumentos en defensa y elogio de los llamados *evangelios chicos*. Tampoco se han descuidado nuestros eruditos en descubrir e inventariar la enorme riqueza que en este ramo del *folk-lore* atesora nuestra literatura; así lo prueban el *Catálogo*, de Salvá; la *Bibliografía de la Filología castellana*, del conde de la Viñaza, y singularmente la copiosa *Monografía* del ya citado Sbarbi. Pero aun queda mucho por hacer.

Primeramente, considerados los refranes como el espejo en que más ingenua y fielmente se reflejan las virtudes y defectos de la raza y sus sentimientos dominantes en las distintas épocas de la historia, resultaría, sin duda, de gran interés un bosquejo de la psicología nacional hecho a base de estas «sentencias breves, sacadas de la luenga y discreta experiencia». Para ello sería necesario comparar nuestro caudal paremiológico con el de las demás naciones, aislar del patrimonio común, heredado de las lenguas sabias, la aportación peculiar de nuestro pueblo, y después, mediante una penosa labor de clasificación, extraer y condensar la substancia ideológica y sentimental dispersa en los millares de adagios, proverbios, dichos, palabras, «ensiemplos», «retraeres», «castigos» y «fabliellas» que se han impreso desde fines del siglo XV hasta la fecha.

Por lo que hace al estudio de la lengua, también puede afirmarse que nuestras colecciones paremiológicas no han sido convenientemente beneficiadas. Es verdad que, recientemente, algunos eruditos han comenzado a consultar, con excelente resultado para sus respectivos trabajos, el *Vocabulario* de Correas, la colección de Caro y Cejudo y hasta algunos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional; pero

aun yacen en los libros de refranes muchos cientos de voces —no lo digo a bulto— de la más pura cepa castellana, millares de acepciones no registradas hasta ahora en ningún léxico y multitud de formas gramaticales caducas que debieran ser recogidas y estudiadas. La Real Academia Española, en sus dos siglos de existencia, no ha tenido aún ocasión de hacerlo. Es más, ni siquiera ha creído conveniente estimular la iniciativa ajena. Yo sé de algún incauto que, desinteresadamente, intentó poner sus escasas fuerzas al servicio de tan ingratos trabajos, y me consta que sólo encontró dificultades y cortapisas donde pensó hallar acogida entusiasta y eficaz ayuda.

Pero, en fin, ya vendrán tiempos mejores. Más tarde o más temprano, si España está llamada, como parece, a recobrar la conciencia de su significación nacional, llegará un momento en que los españoles quieran conocer por sí mismos el pasado de su patria y se decidan a emprender esos estudios históricos, que no debiéramos ver sin vergüenza acaparados por los extranjeros. Lo grave sería que para entonces no contásemos por acá con los materiales indispensables. La emigración de nuestros libros antiguos aumenta de día en día, y últimamente han venido a fomentarla en gran proporción

las Universidades de la América del Norte, que adquieren para sus bibliotecas cuantas colecciones se les ofrecen de todo lo que sea papel impreso en castellano.

En el ramo especial de que hoy tratamos, ya D. José María Sbarbi había logrado formar, a costa de largos afanes, una importante biblioteca; pero, apenas muerto el laborioso y benemérito erudito, sus libros empezaron a levantar el vuelo. Un grupo de ellos, que fué a parar a manos del Sr. García Moreno, despertó en éste el propósito de reconstituir la colección deshecha y, lo que es más, de superarla en lo posible. Para ello, el nuevo colector no sólo se dedicó a buscar y adquirir sin reparar en sacrificios todos los libros españoles de refranes que salían al mercado, sino que, como dice el Sr. Cotarelo: «hasta cuando el Sr. García Moreno, a pesar de todos sus esfuerzos, no pudo conseguir algún libro, por ser único y hallarse en la Biblioteca Nacional, lo ha hecho fotografiar y ha publicado la edición facsímile, tan perfecta, que casi se confunde con el original. Tal sucede con el inestimable *Libro de refranes* de mosén Pedro Vallés, impreso en Zaragoza, en 1549 (núm. 332 del *Catálogo)*, y el *Sobremesa* de Juan de Timoneda...»

Ambas reproducciones, efectivamente admi-

rables, y no pocos libros de proverbial rareza, como los *Refranes famosísimos* (Burgos, 1509), de cuya existencia se había llegado a dudar, contribuyen a realzar el mérito de la colección del Sr. García Moreno, compuesta de 480 obras y muy superior, por tanto, a la biblioteca de Sbarbi. Lo que no es cierto es que el ejemplar de Vallés que posee nuestra Biblioteca Nacional sea el único existente. En la bibliografía que acompaña a la magnífica obra de Haller, *Altspanische Sprichwörter*, poco conocida de nuestros eruditos, puede verse puntualmente descrito el ejemplar del *Libro de refranes* que figura en la Real Biblioteca de Munich.

Pero el Sr. García Moreno no se ha contentado con ver tan cumplidamente realizado su propósito. Movido, de una parte, por el deseo de prestar un servicio a la bibliografía española y a los aficionados a los estudios paremiológicos y, de otra parte, ¿por qué no decirlo?, llevado del legítimo orgullo del bibliófilo, ha editado un suntuoso *Catálogo paremiológico*, que por la exactitud de las descripciones, por la abundancia de portadas reproducidas en facsímile, por los retratos de autores que lo avaloran y por el esmero tipográfico con que está ejecutado, despertará la admiración de cuantos lo contemplen.

No necesito decir que el Sr. García Moreno no es ningún multimillonario, ni siquiera un opulento aristócrata, como los que en otras naciones coleccionan ejemplares de mérito. Aquí, donde no faltan condes y marqueses que vendan las bibliotecas heredadas de sus mayores, tenía que darse el viceversa de que un librero —un librero muy culto y muy inteligente, pero que por razón de su comercio ha de mirar los libros como objeto de lucro— emplee el producto de sus trabajos en adquirir para su recreo obras rarísimas y en reproducir ejemplares inasequibles.

Enviemos, pues, al Sr. García Moreno nuestra cordial felicitación, y, en espera de que algún día el Estado se interese en estos asuntos, hagamos votos por que las magníficas piezas descritas en el *Catálogo paremiológico* no traspasen jamás la frontera.

«DE RE BELLICA», POR ARMANDO GUERRA

ENTRE los críticos militares que con motivo de la guerra europea han surgido en la Prensa española, ninguno ha conseguido el favor del público con la rapidez y amplitud que *Armando Guerra*. Desde sus primeros artículos puede decirse que se llevó de calle a todos los lectores de su cuerda, y aun arrastró a no pocos de la acera de enfrente. Más tarde, al trasladar su firma, ya acreditada, desde *A B C* a *El Debate*, se recibieron en las respectivas Redacciones millares de cartas, que, a más de protestas y parabienes, traían altas y bajas de suscripción, bastantes a influir sensiblemente en el equilibrio administrativo de ambos diarios.

Haciendo justicia a la ciencia militar, a la

claridad de los gráficos y al acierto, relativamente frecuente, de los vaticinios de *Armando Guerra*, aun no veo yo suficiente explicación para su triunfo: en los diarios madrileños han colaborado otros ilustres militares, que también dominan la crítica estratégica, conocen al dedillo la Historia y luchan valerosamente con la incierta y enrevesada ortografía de los nombres geográficos.

Si por germanofilia fuese, cierto es que existen en España muchos y muy entusiastas partidarios de los Imperios centrales; pero sobre que el otro grupo de beligerantes no está huérfano de simpatías, hay que tener presente que no es *Armando Guerra* el único de los críticos germanófilos, ni siquiera el más incondicional. Otros pudiéramos nombrar, que, ya en el croquis, ya en las cuartillas, desvían suavemente la pluma hacia el blanco de sus deseos, y de igual modo abultan las menudencias favorables que escamotean los acontecimientos adversos.

Tampoco, pues, por este lado se justifica claramente la preferencia del público. Pero hay más: *Armando Guerra* acaba de editar un libro titulado *De Re Bellica*, donde recoge algunas de sus crónicas.

Los artículos que forman el volumen no sólo carecen del incentivo de lo nuevo, pues fueron

ya saboreados en su día por la clientela del autor, sino que están, además, elegidos entre los más inactuales, es decir, entre los que por su carácter de generalidad pueden aplicarse a cualquier momento de la guerra europea, y aun a todas las guerras habidas y por haber («El factor moral», «Interviú con Napoleón», etcétera). Pues bien, de ese libro, que pertenece a lo que en jerga editorial se llama un «refrito», se ha vendido en poco tiempo una cantidad de ejemplares rara vez alcanzada por nuestros autores de mayor renombre.

¿Verdad, lector, que este caso de popularidad fulminante merece unos momentos de reflexión?

Puesto yo a investigar sus causas probables, he preguntado a mis amigos de distintas «filias», he examinado a mi peluquero, he sorprendido conversaciones de tranvías, ¡hasta he meditado por cuenta propia!..., y, por fin, he sacado en claro que el talismán precioso, el señuelo fascinador de millares y millares de lectores, el verdadero secreto de *Armando Guerra*, es su manera de escribir, su estilo literario, la forma cuidadosamente pulida de su prosa, con ribetes de familiaridad y regosto de casticismo.

Quizá esta conclusión, que para mí es muy

verosímil, no lo sea tanto para los demás; pero vale la pena, en todo caso, de ser considerada, siquiera sea en hipótesis. De su comprobación resultaría que, salvo docena y media de intelectuales, el lector español se halla en ese grado inferior de cultura que no acierta a prescindir de la forma para apreciar la esencia de las cosas. Todavía, en efecto, nuestras «masas» siguen creyendo que para ser pintor —académico, impresionista o simplemente «manchista»— no estorba saber dibujar, y que para expresar ideas y sentimientos por medio de la palabra no está de más el previo aprendizaje del idioma.

El lenguaje de *Armando Guerra*, que sin ser del más puro siglo XVII, supera en corrección al promedio de lo que hoy se estila entre literatos profesionales, se distingue principalmente por la trabazón de las frases, engarzadas según la antigua usanza castellana, con abundancia y diversidad de partículas. Si a esto unimos el acertado empleo de interrogantes y admiraciones, que varían notablemente la entonación de los períodos; el discreto reparto de toquecitos de erudición, alusiones históricas y citas de los clásicos, y la repetición de ciertas locuciones («a fe que», «dar en la flor», «parecer de perlas», «en ristre», etc., etc.), habremos señalado

las principales características de un estilo que, si alguien ha calificado de artificial y empalagoso, nadie podrá tachar de exótico, pues viene por derecho de la más rancia estirpe nacional.

Pero, ¿es posible, pensará el lector, que un militar que no ha salido nunca de sus libros se nos convierta en brillante cronista, mimado por el público, así, de buenas a primeras? En el prólogo de *De Re Bellica* está cumplidamente contestada la pregunta. Allí nos enteramos de cómo *Armando Guerra* fué antes que nada literato, y escribió su inevitable tomito de poesías, y padeció el desvío del público, y llegó a dar por muertas en su mocedad las ilusiones literarias que tan cabal realización han alcanzado ahora.

Sirva esto de lección a los impacientes, y convengamos de camino en que para escribir de cualquier materia lo primero que se necesita es... saber escribir.

«EL SEGUNDO LIBRO DEL TRÓPICO», POR ARTURO AMBROGI

ENTRE los literatos ya consagrados a quienes más imitan los escritores o aspirantes de la nueva generación, tal vez ocupe el primer puesto el ilustre *Azorín*. Es esta, sin duda, una preeminencia halagadora, aunque no exenta de quebrantos, pues no siempre se auna en los imitadores, con la entusiasta admiración del modelo, la indispensable discreción.

Si hubiera que alegar algún ejemplo de la influencia, no siempre beneficiosa, ejercida por *Azorín* sobre los escritores jóvenes, bastaría nombrar a casi todos los actuales cronistas de las Cortes, cuya mirada no se aparta un punto de aquellas admirables «Impresiones parlamentarias» que inauguró *Azorín* en el diario *España*.

Pero el caso que voy a citar a continuación es aún más interesante.

El distinguido literato D. Arturo Ambrogi me envía desde San Salvador su última obra, *El segundo libro del Trópico*, y me encarece, en amable tarjeta, que «tenga la fineza de acusarle recibo». Es lo menos a que tiene derecho quien desde tan lejanas tierras ha descubierto la existencia del modesto escritor peninsular abajo firmante. Sirvan, pues, estas líneas, no sólo de aviso de llegada, sino también de expresión de gratitud.

El Sr. Ambrogi no es un principiante. Ha publicado ya varios volúmenes, y entre ellos figura, como supondrán los lectores, *El primer libro del Trópico*. Confieso que no había leído hasta hoy nada del citado escritor salvadoreño, y que tuve cierto reparo de acometer la literatura tropical del Sr. Ambrogi por el «libro segundo»; pero apenas hojeado el volumen, me tranquilicé, pensando que lo mismo da comenzar por *El primer libro del Trópico* que por el «Libro X + 1». Los trozos descriptivos que el autor ha agrupado en esta serie pueden leerse en cualquier orden: son cuadros de color independientes, que sólo tienen de común el escenario tropical.

Pues bien; apenas llevaba leídas unas cuan-

tas páginas de *El segundo libro del Trópico*, cuando me di a pensar que la prosa del señor Ambrogi me era de antiguo conocida y casi casi familiar. A pesar de la novedad de los asuntos y del ambiente, me parecía que estaba releyendo páginas ya leídas mucho antes. Abro el libro a la ventura, y copio:

«La vieja criada espera, impaciente. Los guisos humean en la mesa, cubierta con almidonado mantel de rojas guardas. Una lámpara de gas arde, apestosa. El cura llega. Se despoja del balandrán y la teja, y va a la mesa. El cura come silencioso. Es de sobrio yantar.»

¿Quién nos había ya saturado por acá de esta sintaxis dislocada y de este estilo asmático? Algunas páginas más adelante, el siguiente paisaje trueca mis reminiscencias en recuerdo, y el recuerdo en certidumbre.

«Don Jacinto sube a su carro. Lo atraviesa a lo largo para alcanzar el final. Don Jacinto, cuando viaja, apetece los rincones de los carros. Allí nadie le importuna. (Don Jacinto odia las conversaciones trabadas así, de un asiento a otro en un carro, las relaciones efímeras de los pasillos y las cubiertas de los barcos.) Don Jacinto introduce entre dos asientos su valija... (Don Jacinto odia el sol, el polvo, el lodo, la lluvia. Don Jacinto es un atrabiliario...)»

¿No es esto una servil imitación de nuestro buen *Azorín*, o, mejor dicho, de nuestro mal *Azorín*, del que hace ya tres lustros buscaba la notoriedad por caminos extraviados? ¿Creyó acaso el Sr. Ambrogi que en estas menudas triquiñuelas, tan fáciles de remedar, estaba el mérito y la originalidad del admirable estilista de *Castilla*?

Este modo indiscreto de imitar me recuerda el de un cocinero chino que, para aprender la confección de cierta crema, se fué, provisto de su libro de recetas, a ver cómo la preparaba un colega suyo europeo, con quien sólo por señas podía medio entenderse. Tomó éste una docena de huevos, los fué cascando uno por uno en una taza antes de echarlos al perol, tiró dos de ellos que no parecían bastante frescos, batió cuidadosamente los restantes, añadió los ingredientes necesarios, y puso el perol a la lumbre. Todo lo fué anotando el meticuloso chino, cuya apuntación empezaba como sigue: «Se toman doce huevos, se cascan uno a uno y se miran con mucho detenimiento. Al llegar al tercero hay que tirarlo; lo mismo se hace con el penúltimo...»

Prescindiendo ahora de la forma, hay que reconocer en el Sr. Ambrogi a un escritor de verdadero talento, que describe con fuerza y

brillantez, cuando no cae en la minuciosidad enfadosa que también padeció a veces su modelo. Sabe ver con intensidad y trasladar a los lectores la sensación de lo que ha visto; en algunos cuadros, como «La molienda» o «El vendedor de minuta», se adivina una exactitud casi fotográfica. A más de esto, las escenas que reproduce el Sr. Ambrogi tienen, para mi gusto, la ventaja de estar tomadas de la vida local americana, en lo que tiene de característico, con absoluta exclusión de ese aspecto cosmopolita tan grato a ciertos escritores de por allá.

En suma, el autor de *El segundo libro del Trópico* tiene personalidad suficiente para aspirar a la conquista de un estilo propio.

¿Por qué no lo intenta? Crea que, si bueno es parecerse a los que gozan de autoridad y renombre, es mejor, mucho mejor, parecerse a sí mismo.

«ESTÉTICA Y EROTISMO DE LA PENA DE MUERTE», POR R. CANSINOS-ASSENS

HACE algún tiempo, en la portada de una novelita que tuvo la bondad de enviarme el Sr. Cansinos-Assens, escribió a guisa de dedicatoria: «A Julio Casares, nuestro más terrible enemigo por un mismo amor a la belleza». Confieso que sin entender a punto fijo el alcance de estas palabras, me sentí halagado de que alguien me considerase «terrible», aun descontada la ironía familiar que solemos poner en este adjetivo, y me congratulé de ver reconocido el «amor a la belleza» como razón de la bien intencionada agresividad que se desliza, a veces, en mis escritos. Lo que no acertaba a comprender era cómo venía yo a ser enemigo del Sr. Cansinos, de quien por enton-

ces no había dicho una sola palabra, pública ni privadamente, y a quien tengo en mi fuero interno por uno de los más cultos e intensos escritores de la última hornada.

Por otra parte, lo de «nuestro» suponía o que el joven literato hablaba en nombre de un grupo hostilizado por mí, o que se declaraba afiliado a alguna escuela o tendencia literaria de la cual fuese yo el adversario «más terrible». Pero, aun admitiendo que mi modestia me permitiese aceptar alguna de ambas soluciones, ¿de quién era yo enemigo y por qué causa?

Ahora, por primera vez, al hojear el libro titulado *Estética y erotismo de la pena de muerte*, me parece entrever una posible explicación de la enigmática dedicatoria. En este libro, el señor Cansinos-Assens, malgastando, a mi juicio, una cantidad no despreciable de talento y de ingenio, trata de demostrar, entre burlas y veras, que la pena de muerte es la más alta y legítima sobrevivencia de la tragedia griega, y que, en determinadas condiciones, constituye para el verdugo, para la víctima y para los espectadores un manantial fecundo de supremo deleite voluptuoso. ¿No he expuesto yo en alguna ocasión la íntima repugnancia que me inspiran las producciones literarias que tienen por

base el sadismo, el masoquismo, el homosexualismo o cualesquiera otros «ismos» de la patología sexual? Creo que sí; y aun recuerdo haber afirmado que si bien el erotismo normal, debajo de cuya influencia vibra la humanidad entera, puede ser objeto legítimo del arte, las inversiones y los «casos clínicos» deben quedar relegados a las monografías científicas.

Así, pues, al comprobar que el Sr. Cansinos-Assens comparte y pone por obra la doctrina contraria, me inclino a pensar que por esta razón me llama enemigo suyo y de cuantos opinan como él. Si estoy en lo cierto, y si es éste el sentido de su dedicatoria, la acepto muy gustoso en todo su alcance, y sólo he de rectificar aquello de «un mismo autor a la belleza», ya que por temperamento, por prejuicios sociales o quizá por falta de comprensión, tengo de la belleza y de su culto un concepto mucho más restringido que el Sr. Cansinos-Assens. Yo, por ejemplo, me reconozco absolutamente incapaz de hallar inspiración para un capítulo de prosa vibrante, cálida y florida en la interpretación erótica del simbolismo sexual del suplicio de empalamiento (1). Mi «amor a la belleza» no me llevó jamás, y en buena hora sea dicho, por el camino de las aberraciones.

(1) Obra citada, págs. 145 y siguientes.

Quedamos, pues, en que soy enemigo, si no «terrible», recalcitrante y declarado del autor de *Estética y erotismo de la pena de muerte*, y al propio tiempo admirador sincero del Sr. Cansinos-Assens, autor de muchas páginas a cuyo pie hubiera puesto mi firma con orgullo.

P8604
C26c
v.2

3 0081 012 727 644